II 366/54

ЭРНСТ БЕРГЕР

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

ИЗОГИЗ

ERNST BERGER
maler

BEITRÄGE ZUR ENTWICKELUNGS GESCHICHTE DER MALTECHNIK

(XVI-XVIII Jahrhundert)

ОГИЗ
государственное издательство
изобразительных искусств
москва
1935

эрнст бергер

Ч 366/54

История развития техники масляной живописи

перевод с немецкого
А. Н. ЛУЖЕЦКОЙ
под редакцией, со вступительной
статьей и примечаниями
А. А. РЫБНИКОВА

АНОТАЦИЯ

Книга Бергера, издаваемая ИЗОГИЗом в переводе А. Н. Лужецкой, под ред. А. А. Рыбникова, является одной из капитальнейших мировых работ по истории техники живописи. Автор приводит ценнейшие исторические документы, касающиеся данного вопроса (трактаты, письма, технические записи, памятки, счета), делает интересные выводы и сопоставляет их с мнениями современных ученых. В ряде мест автор вскользь делает исторические замечания (например об упадке искусства в Англии в результате Революции XVII в.) и останавливается на теоретических вопросах (рассуждения о ренессансе, реализме и т. д.), обнаруживая конечно при этом классовую ограниченность понимания, свойственного буржуазным искусствоведам того периода.

Всесоюзная
БИБЛИОТЕКА
имени
В. И. ЛЕНИНА

5614-46

2011119390

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	200 г.
							ш	29/26

2012

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

А. А. РЫБНИКОВ

Масло как связующий краску материал

Пятитомный труд Бергера «История техники живописи» бесспорно является одной из капитальнейших мировых работ по истории техники живописи.

Изучая историю того или иного живописного материала, приводя и штудируя ценнейшие исторические документы, касающиеся данного вопроса—трактаты, письма, технические записи, памятки, счета и пр.,—Бергер сопоставляет свои выводы с мнениями современных европейских ученых—Эйбнера, Лаури, Меррифильд, Истлэка и др.

В момент обостренного внимания к делу укрепления технической базы нашего советского искусства вполне понятно и законно большое внимание, которое отводится нами капитальнейшим работам по истории техники живописи. Ряд трактатов, изданных Изогизом,—трактат Леонардо, Ченнино Ченнини, письма Дюрера и пр.,—ценнейший материал, в известной мере помогающий освоению нашим искусством технического наследия прошлого.

Труд Бергера сам по себе является в известной мере попыткой подвести к концу XIX в. баланс и произвести переоценку технико-материальных накоплений в живописи. В настоящее

время ни один технический вид живописного материала не может быть серьезно анализируем без исторической эрудиции, вложенной в данный вопрос Бергером, и вполне естественно, что наряду с вышеупомянутыми оригинальными источниками по технике живописи (трактатами и пр.) за последние годы в русском переводе появился почти весь труд Бергера. В 1930 г. вышел в издательстве АХРа его том V «Техника фрески и техника сграффито» в переводе В. Д. Загоскиной, под редакцией Н. М. Чернышева, основная часть тома III («История темперы»), именно Ченнино Ченнини «Трактат о живописи» в переводе А. Н. Лужецкой, под редакцией А. А. Рыбникова, издан Изогизом в 1933 году, и том IV, т. е. «История развития масляного материала», представляется полностью в настоящем издании. Последняя (V) глава III тома «Попытка разрешения проблемы изобретения масляной живописи братьями Ван Эйк» включена в настоящую книгу, так как является предпосылкой к изучению масляной живописи; эта глава трактует не только историю ванэйковского открытия, главным образом на основе данных трактата Вазари, но и представляет «кредо» взглядов самого Бергера на масляный материал.

Оговоримся заранее, взгляды Бергера, а равно и традиционные для XIX в. взгляды европейской науки на основные технические проблемы масляного материала призывают нас к крайней осторожности.

Исходя из высказанных положений тома III («Масляная темпера»), Бергер в продолжение дальнейшей исследовательской работы (том IV) не четко оперирует понятием «темпера».

Слово темпера (tempera) имеет различные значения и смыслы. Латинский глагол «temperare» значит «смешивать», и в таком значении он и употребляется у Плиния (I в. н. э.). Всякое красящее вещество (красочный порошок—пигмент) становится по существу краской только после его смешения с каким-либо веществом, могущим по высыхании цементировать, связывать и сохранять во времени основное красящее начало. Не связав так или иначе пигмента, им работать нельзя. Красящий порошок не будет держаться на любой основе (холст, доска) при отсутствии связи частиц между собой и всех частиц вместе с основой.

В средние века слово «temperatura», кроме температуры в нашем смысле слова, означало и связующее краску вещество. Старые трактаты указывают на различные красочные смеси—темперы (т. е. пигмент и связующее)—на яйце (tempera d'uovo), на масле (t. d'oglio), на растительном клею (t. di gomma), на

животном клею (t. di glutino) и пр., т. е. старая трактатная литература называла всякую краску темперой, паспортируя это понятие (в большинстве случаев) по признакам связующего. Но связующее может входить в состав краски и не в чистом виде, а представлять само из себя смесь.

Развитие технологии живописной краски шло по двум линиям: по линии развития и совершенствования пигмента, т. е. красящего начала, и связующего вещества. Техническую эпоху по существу создавало связующее, так как тот или иной метод использования краски, если не всецело, то главным образом зависит от связующего вещества. Кроме того, эффект краски всегда обусловливается ее оптическим эффектом, а последний зависит от свойств связующего; так например, масляная краска на нормальном связующем прозрачна и блестяща, а на клею или яйце она матова, что в тонком живописном расчете имеет огромное значение. При всех пигментах должную прозрачность и глубину масляная краска получает только при определенной стирке данного пигмента не только с маслом определенной природы, но и определенно обработанным; мало того, при некоторых пигментах этот цветовой оптимум краски достигается только при смешении в определенных пропорциях фракций масла разных обработок при одном и том же исходном сырье, т. е. масло данной природы.

Помимо качеств основного связующего, цветовой эффект почти всех пигментов масляной краски изменяется от прибавления в краску воска, лаков и пр.

Из сказанного ясно, что оптический эффект краски в целом обусловливается не только пигментом, но и всей суммой оптических данных, образующих краску. Если к сказанному добавить, что даже при полной стойкости и неизменяемости пигмента во времени все же в целом стойкость краски зависит от качеств связующего вещества, то станет ясным, что техническую эпоху, как уже выше сказано, создавало связующее, так как тот или иной метод использования краски, а равно стойкость краски, ее оптические качества, короче говоря, вся эффективность использования пигментов по существу зависит от качеств связующего вещества.

Это положение бесспорно подтверждает история техники и сохранности картины XIX века. Упадок колорита и распад краски на картинах прошлого века обусловлены не плохим качеством пигментов, которые звучностью и многообразием стойких оттенков безусловно превосходят палитру XVI века, а плохими качествами связующего.

Итак, развитие масляной техники шло по двум руслам: с одной стороны, видоизменялся пигмент, техника его производства, открывались новые по составу и оттенку пигменты, как кобальт, кадмий и пр., с другой—видоизменялось и само связующее, усложнялся его состав, вводились новые растворители и пр.

До работ Ван Эйков масло упоминается как связующее краску вещество редко; наиболее ясно сказано об этом материале у пресвитера Теофила, который, однако, говорит, что это—неудобный, плохо сохнущий и темнящий живопись материал.

Теофил[1] о масляной краске («Schedula diversarum artium») пишет: «Разные сорта красок могут стираться на масле и наноситься на деревянную доску, однако лишь на такие предметы, которые могут сохнуть на солнце, потому что, нанося одну краску, не можешь класть другой, пока первая не просохнет, что в картинах очень скучно и досадно». В лучшем ли состоянии находится масляная техника во времена Ченнино Ченнини? Этот компетентнейший автор, говоря очень обстоятельно и подробно в своем трактате[2] о технике темперы (краска на яйце, кожном клею и фиговом молоке), почти ничего не может сказать о масле. В главе LXXXIX под заголовком «Каким образом работают маслом на стене, на доске или где захочешь» читаем: «Прежде чем я пойду дальше, я хочу тебе показать, как пишут маслом на стене или на доске, что в большом употреблении «у немцев», так пишут и на железе и на камне. Раньше скажем о стене». И это все содержание этой главы с громким названием. Далее, в XCII главе «Как делают хорошее масло, вареное на солнце», он излагает, как варят масло для протрав под золочение, наконец в главе XCIII говорит весьма кратко и неясно о живописи масляной краской на стене.

Из сказанного ясно, что в Италии во времена Ченнини масляная техника не была еще дееспособным живописным методом, так как даже такой исключительный знаток живописного материала, как Ченнини, по существу сообщить о нем мало что может.

Полвека после Ченнини и почти за 100 лет до Вазари Фациус в своем труде «De viris illustribus» (1456 г.) из фламандских художников упоминает только Яна Ван Эйка и Рожера Ван дер Вейдена, современник Фациуса — Фила-

[1] Возможно, монах Тутило (IX в.) из St.-Gallen.
[2] Trattato della pitura.

рэтэ в своем «Диалоге» 1464 г. пишет о том же более подробно: «... все эти краски можешь также применять и на масле, но эта другая работа и другой метод (по отношению к яичной темпере) хороши для тех, кто умеет ими пользоваться. Хорошо в этой манере работают в Германии, особенно же мастер Ян из Брюгге и мастер Рожер, которые прекрасно применяли эти краски на масле. Скажи мне, каким образом работают с этим маслом и какое это масло; если льняное—не слишком ли оно темно? Да, но это устранимо, способа же я не знаю, разве только поместить его в сосуд и дать постоять долгое время, и оно осветлится; правда, говорят, что есть способ делать это быстрее, оставим это». Филарэтэ, так же как и Ченнини, мало знает о масляной технике и также указывает на Германию[1] и особенно на мастера Яна из Брюгге и его школу, которая знает, как приготовлять масло и им работать.

Теперь перейдем к сообщению Вазари (первое издание его трактата 1550 г.) о работах Ван Эйка над вопросом освоения масла как живописного материала.

В первом этапе работ мы видим знаменитого преобразователя масляной техники, занятого проблемой высыхания жирного масла,—основной и сложнейшей проблемой масла как живописного материала. Картину, исполненную красками на яйце, Ян Ван Эйк покрыл масляным лаком и поставил на солнце, как обычно это делается для просушки. Доска лопнула, и «когда Ян увидел вред, который солнечный жар причинил его картине», он начал разрабатывать вопрос просыхания масла в обычных (без солнца—в тени) условиях и «нашел, что льняное и ореховое масла из многих, которые он использовал, сохнут быстрее всех других. И они, сваренные с другими примесями (misture), дали ему лак» очень хороший, нетребующий сушки на солнце. Это первый этап работ Ван Эйка.

«Ян испытал еще много других материалов (cose),—свидетельствует Вазари,—и увидел, что эти масла при смешении с красками являлись очень сильным связующим веществом (tempera), которое, высохнув, не только не боялось воды, но так сильно связывало краски, что само по себе, без лака, придавало им блеск; и ему показалось еще более удивительным то, что отдельные такие красочные слои соединялись несравненно лучше, чем в темпере».

[1] Trz. Cremer. Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei.

Этот рассказ Вазари точно пересказывает или, вернее, подтверждает в своем трактате Ван Мандер, относя «открытие Яном масляной краски, судя по всем изысканиям и расчетам, к 1410 г.» Кроме того, Ван Мандер четко разделяет этапы работ Яна: 1) над масляным лаком и 2) над маслом, которое стало лаковым без добавления лака. Эти два этапа работ Яна у Вазари разграничены нечетко.

Из вышеприведенных исторических справок вытекает, во-первых, что, несмотря на указания Ченнини на «немцев» и свидетельства Фациуса и Филарэтэ (все три названные авторы — современники Ван Эйка), а также по подробным данным Вазари и позднее Ван Мандера, в начале своих работ Эйк стоял перед неразрешенной проблемой высыхания масла. Оказывается, не только на юге, но и у «немцев» эта проблема до экспериментов Яна пребывала в той же начальной и несложившейся стадии. Ян пишет свои первые картины яичной краской и покрывает их масляным лаком, который *не высыхает без прямого солнечного света*.

Следовательно, бесконечные споры о том, существовала ли масляная техника до Ван Эйков, вызываются главным образом неясностью постановки вопроса и нежеланием или неумением его точно формулировать. Поскольку существовало в общежитейской практике масло, могущее засыхать и по высыхании оставлять пленку, обладающую какими-то цементирующими свойствами, постольку у человека была естественная попытка использовать в этом направлении масло, и живописцы (и без сомнения в очень отдаленные времена) пытались использовать его как связующее пигмент средство.

Но процесс высыхания масел (жирных) со всеми вытекающими из него последствиями для техники живописи очень сложен (и современной науке он представляется в достаточной мере темным), и естественно, что процесс исторического развития масляной техники шел очень медленным темпом, до известного сдвига или переворота, вскрывающего потенциальные возможности масла и реализировавшего эти возможности в технические формы. Этот технический перелом произошел на рубеже XIV—XV вв., что ясно из данных картинного материала и источников. Богатейший по запасу технических накоплений трактат Ченнини, хотя и предлагает знаменательнейший рецепт приготовления масла способом холодной варки на солнце (об этом будет говорено ниже), но в целом, в вопросах масляной техники, очень бледен и в первую очередь говорит о масляной живописи на стене. Стенная масляная живопись, исполнен-

ная до XV в. на стене, до нас не дошла так же, как и позднейшая. Масло—не стенной материал; на это лишний раз указала трагическая судьба леонардовской «Тайной вечери». Масляные картины на доске от XIII и XIV вв. до нас не дошли. О единичных картинах XIV в. говорят Лоренцо Гиберти, Доменики, Челано, Мальвазио и, наконец, Лессинг, по словам которого, старейшая болонская масляная картина датирована 1376 г. Но если эти картины в действительности и существуют, то их очень мало; если же их было больше, то они погибли за несостоятельностью их технического материала.

От XV в. выполненные «новой техникой» картины многих мастеров почти в полном объеме их творческого цикла дошли до нас. Эти картины нового, станкового принципа донесли до нас исключительную чистоту оптического эффекта.

В трактатном материале XVI в. новый технический метод является главенствующим над другими техниками, и там, где надо и не надо, он вытесняет темперу и фреску. В эту эпоху величайшего успеха и расцвета масляного материала, в виду необычайной простоты масляной техники, легко родится и легкомыслие в оценке «простоты» этого материала. Паоло Пино («Dialogo di Pittura», 1548 г.) уже самонадеянно отмежевывается от живописных методов «oltramontani», так как, по его мнению, фландрская манера уже не соответствует времени, и одна чистая масляная живопись может в совершенстве передать «подлинные образы природы». По его мнению, все тонкие фламандские расчеты, чередование темперного подмалевка и масляных слоев не нужны. Это уже явный перегиб, так как огромные оптические возможности нового масляного материала[1] бесконечно усиливаются темперным подмалевком, особенно при использовании дополнительного цветового принципа, важность которого отмечена еще трактатом Ченнини.

За этой ослепляющей «простотой» масляного материала перестают видеть его чрезвычайную технологическую сложность, и ничем иным нельзя объяснить резкое заявление Арменини («De veri precetti della Pittura», 1587 г.) о значении лаков в масляной живописи, который пишет: «... в наше время очень

[1] Эти возможности масляной краски очень ярко определяет Эйбнер: «Масляная живопись, как никакая другая техника, средствами своего связующего дает полноту оптического выражения как корпусными, так и лессирующими красками». A. Eibner. Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik.

часто не заботятся о лаках, более по скупости и лени, нежели по зрелому убеждению, но так как лаки все-таки необходимы, то поговорим о том, как их делали и употребляли уже умершие художники».

Итак, картин до ванэйковской эры мы не знаем, и это необходимо учесть.

«Скучно и неудобно», как говорит Теофил, работать масляной краской, неудобно во время работы выставлять картину для просушки на солнце с опасностью, что доска от нагрева может лопнуть, но хуже того знать и быть уверенным, что краска по высыхании потемнеет и разрушится.

Почему же темный до того времени вопрос о масляной технике именно на рубеже XIV—XV вв. должен был получить актуальные разрешения?

Художники XIV в.—Джотто, неаполитанцы, болонцы и в особенности северяне—уже предугадывали колоссальные потенциальные возможности масляного материала, но для оформления этого материала в надлежащие технические формы не было еще соответствующей исторической обстановки. Рубеж XIV—XV вв. исторически ознаменовывается назреванием новых стилистических форм. Монументальная живопись сменяется новой станкового принципа картиной, которая требует нового технического материала, новых средств выражения—новой техники. Это же время ознаменовывается значительным развитием алхимии. Одной из основных задач алхимии был способ получения «философского камня», из которого можно было бы делать все и в частности золото. Работы в большинстве случаев неимущих алхимиков субсидировались богатыми феодалами, в плане которых «философский камень» в первую очередь расценивался как средство легкого обогащения. Если алхимики субсидировались в прямых целях наживы, то художники—в целях прославления, поднятия и укрепления престижа господствующего класса. Художник того времени приготовлял технический материал для своей живописи сам. Так как ему приходилось приготовлять и химически очень сложные пигменты, то он, несомненно, должен был быть хорошо знаком с алхимией. Практически владея технологией своего материала, художник должен был обратить особое внимание на связующее краску вещество, так как пигмент любого качества гибнет, став краской, в связи с плохим связующим.

Нам представляется, что «открытие» масляной живописи совершенно неслучайно связывается с именем Яна Ван Эйка,

чрезвычайно увлекавшегося алхимией. Что же собственно сделано этим знаменитым художником и алхимиком?

Изучая историю развития техники масляной живописи, не надо забывать, что со времени первых элементарных попыток применения масла как связующего природа масла остается неизменной; те или иные технические методы использования масла в живописных целях, во всяком данном этапе имеет за собой: 1) неизменную природу данного основного сырья—те или иные знания свойств этого исходного сырья, 2) метод технологической обработки данного сырья и 3) вытекающие отсюда технические методы использования этого уже приготовленного (обработанного) материала.

Уяснению технической сущности того или иного исторического технического документа, конечно, способствует сопоставление данного источника с подлинником—с картиной, выполненной указанным в источнике техническим материалом. Но наибольшую техническую ясность источники приобретают при сопоставлении данных источников и объекта (т. е. картины) с показателями лабораторного опыта, произведенного на основе данных источника. Такой опыт и его поверка в современной лабораторной обстановке во многом могут способствовать раскрытию иногда очень темных и неясных технических данных исторического документа.

В свежем или так или иначе обработанном масле, в зависимости от условия его хранения с той или иной энергией, текут процессы, всегда и безостановочно ведущие этот органический продукт к распаду через окисление. Это положение очень красноречиво формулирует Дорн: «Момент начала старения пленки высыхающего масла нельзя установить; невольно напрашивается сравнение с живым организмом, у которого момент рождения одновременно представляет собой момент начала процесса распада. Лишь количественное преобладание роста или распада обусловливает собою юность (Beziehungsweise) или старость»[1].

Поскольку масло, обладающее какими-то определенными свойствами, окислилось—высохло, на основе испытания образовавшейся при этом пленки (конечный продукт высыхания или распада масла) ни спектро- ни микроанализ не дают ответа даже на самые элементарные вопросы, было ли это льняное, ореховое

[1] Дорн. Современное состояние науки о лаках и красках и перспективы ее развития. Доклад на 1-м Всесоюзном съезде лакокрасочной промышленности СССР, 1932 г.

или подсолнечное масло, не говоря уже об интересующих нас исходных качествах масла—его связующей зрелости и пр. Археологическая технология располагает микроанализом, как могучим орудием в деле изучения неорганического пигмента; но при анализе органических связующих, особенно масляной пленки, это средство недействительно. Бергер, как раз надеясь на мощность микроанализа, в сложнейшем вопросе качеств ванэйковского масла, осложняет свою исследовательскую систему и тем, что, идя путем «естественного и исторического» изучения техники, не согласовывает своих выводов с естественной природой масла, с ее значительными особенностями и, не пытаясь вскрыть технологическую темноту иногда очень важного исторического источника, приходит к совершенно превратному его толкованию (см. разбор Бергером текста Вазари).

Проблема освоения масла в живописи решалась не десятками, а сотнями лет. Эклектичность исследовательских методов ученых XIX в., их оторванность от искусства и его техники или, наоборот, оторванность художников от технологии не уясняли, а, скорее, осложняли вопрос. Блестящий пример полной туманности взглядов XIX в. на масляный материал представляет колоссальный и достойный всякого уважения за собранные исторические материалы труд Бергера—художника, ученого, вполне знакомого с техникой живописи и ее задачами. Бергер пытается разрешить основной вопрос масляной техники, однако не считаясь с основными положениями природы масла, и потому в своих конечных и очень непоследовательных выводах Бергер вопрос масла по существу снимает, заменяя его технологически весьма сложной и темной проблемой масляной эмульсионной темперы.

Большинство виднейших европейских ученых, как например, Эйбнер и Оствальд, с выводами Бергера не согласно. Это видно из полемики последнего с Эйбнером.

За год до своей смерти, в журнале «Die Umschau in Wissenschaft und Technik» (№ 22, 1930 г.) Вильгельм Оствальд, в результате своих работ над живописным материалом, в противовес эмульсии Бергера, рекомендует восстановить дееспособность ванэйковской краски лаком, приготовленным им—Оствальдом—«из копала, терпентина, макового масла и толуола». Об исторической и технологической несостоятельности этого рецепта мы будем говорить ниже, здесь же мы его отмечаем, как один из примеров растерянности и запутанности науки XIX в. в основных вопросах масляной техники.

Итак, изучая три основных технических показателя (источники, картину и лабораторные данные), сопоставляя исторические стадии овладения маслом в живописи, мы не собираемся решать проблемы истории техники живописи в свете сложного общественно-исторического развития,—эта грандиозная работа должна явиться предметом особого большого исследования. В настоящей же статье мы кратко касаемся основных технических положений в истории развития масла как живописного материала, что само по себе является задачей весьма сложной.

Качества масла как живописного материала всецело определяются стойкостью оптического и связующего эффекта, продукта высыхания масла, т. е. масляной пленки, а этот эффект в свою очередь обусловливается сроком, характером и видом процесса высыхания масла. Сам по себе этот процесс чрезвычайно сложен.

Масло высыхает (окисляется) с поверхности; при просыхании в известный период на поверхности образуется сначала мягкая, а потом постепенно твердеющая масляная пленка, которая, препятствуя свободному доступу кислорода, сильно замедляет просыхание нижележащих слоев масла. По мере замедленного или в известной мере ускоренного (искусственным путем) просыхания нижних слоев, в верхних слоях начинается микропроцесс разрушения пленки; разрушаясь, она матовеет, теряет прозрачность и глянцевость («прожухает», как говорят художники), в однородной среде масла начинается явление губчатости[1], т. е. распад масляной пленки, а вместе с тем и утрата цементирующей и связующей ее силы. Кроме того, по мере отвердения верхнего слоя, в зависимости от сложнейших (до сего времени мало изученных) процессов, происходящих в нижележащих, замедленно просыхающих слоях масла, начинается общее потемнение и пожелтение масляной пленки. Процесс этого потемнения идет также сверху вниз. Это внутреннее технологическое противоречие, заложенное в рудименте природы масла, и является ахиллесовой пятой масла как живописного материала. Все виды разрушения масляной картины проистекают глав-

[1] Впервые явления губчатости масляной пленки наблюдал и описал английский ученый Лаури. Наблюдалось и учитывалось это явление в лаборатории Института лаков и красок в Москве. Впервые это явление микрофотографировано в лаборатории реставрационной мастерской Гос. Третьяковской галлереи. В конечных выводах наши взгляды расходятся с выводами Лаури. Об этом будет говорено ниже.

ным образом от этой сложной технологической особенности масла, и история развития техники масляной живописи—это или история методов борьбы художника и технолога с этой «порочной» стороной масла, или, вернее, история методов разрешения этого внутреннего технологического противоречия, лежащего в природе масла.

По данным Сабэна, сырое льняное масло в чистом виде (без краски) высыхает приблизительно так: в первую неделю происходит прирост веса в 11—19% по отношению к первоначальному весу, далее этот прирост падает; через две недели теряется $^1/_{11}$ этого прироста, через четыре месяца—$^3/_4$, через восемь месяцев—$^9/_{10}$, и масло потом возвращается к своему первоначальному весу. При начале высыхания объем масла слегка расширяется (на несколько процентов), а затем значительно сжимается. Один литр льняного масла весит около 929 граммов, удельный вес сухого масла приблизительно 1070 граммов; Сабэн нашел, что через восемь месяцев удельный вес был 1080 граммов, прирост веса уменьшается до 2%, в то же время сжатие составляло 14% по отношению к первоначальному объему.

Давно было известно, что связующим краску материалом могут быть только масла жирные, высыхающие; среди них издавна и по праву льняное считалось за лучшее.

Относительную стойкость льняного масла характеризует показательный опыт Тейбера. Сделанную накраску на разных маслах он разделил на 400 полей, из которых по высыхании дали трещины: на маковом—83 поля, на ореховом—65, на льняном—только 5.

На основе длительнейших наблюдений и опытов, к тем же выводам сводится работа Петрушевского, труд которого написан в 80-х годах прошлого столетия, а в 1930 г. переведен на немецкий язык.

Возьмем свежеотжатое молодое льняное масло и намажем его тонким слоем на стекло. Просыхание при обычных комнатных условиях этого тонкого масляного слоя будет итти очень медленно. При просыхании с поверхности вначале образуется пленка, которая первоначально при прикосновении к ней пальцем дает отлип; затем при нажатии остается след от давления и, приблизительно, на 42-й день пленка отвердевает настолько, что легкий нажим пальца не оставляет следа (см. табл. № 2 а).

При просыхании и отвердении верхних слоев нижние долго еще остаются сырыми, так как доступ к ним затрудняется по-

верхностной пленкой. Длительность процесса высыхания масла с различными выводами отмечается трактатом Теофила и Дюрером.

Образующаяся пленка сверху сначала имеет вид блестящий—глянцевый, но по мере просыхания нижних слоев пленка начинает матоветь. По данным Института лаков и красок, первое помутнение и начало явления губчатости пленки совпадают с моментом наибольшего привеса в высыхающем масле, т. е. имеют определенное соотношение с кислородным числом[1].

Особенность масляной краски—ее прозрачность, прочность и неизменяемость в цвете. Вазари констатирует, что ванэйковская темпера—масло—«без лака делала краску блестящей», т. е. прозрачной, «сильно связывало краски», и, кроме того, это связующее давало не только прочное боковое сцепление частицам пигмента, но и «соединяло отдельные такие (т. е. масляные) красочные слои лучше» чем обычная для того времени яичная темпера.

Ни в какой мере этими свойствами не обладает испытуемое и описанное нами масло. Для сравнения возьмем более светлое и белое свежеотжатое молодое маковое масло, сыгравшее мрачную роль в истории масляной краски XIX в. Повторим опыт—намажем это масло на стекло; процесс высыхания по сравнению с льняным маслом будет более быстрым, но вместе с тем и прожухание и потемнение пленки окажутся более значительными, но по высыхании льняная пленка в известной мере отбеляется (теряет свою желтизну) на свету, тогда как пленки макового и орехового масел на свету не регенерируются. Если мы сотрем краску на любом из этих масел (молодом льняном или маковом), то она по высыхании прожухнет, станет матовой, потеряет свои оптические свойства, а с тем утратит и цвет, присущий ей в сыром виде. Поматовение этой краски есть распад связующего, и связь частиц пигмента между собою по мере роста этого процесса рушится. Если к деформации тона, происходящего по причине перехода высыхающего масла в губчатое состояние, прибавить потемнение масла, а следовательно, и краски в целом, то ясно, что эффект подобной краски и на цвет и на стойкость нельзя признать удовлетворительным. Эта краска, повидимому, представляет большую аналогию с

[1] Тот момент, когда масло достигает наибольшего увеличения в весе, отмечают, как момент наибольшего присоединения кислорода, и процент увеличения веса масла в этот момент по отношению к взятому маслу называют кислородным числом (В. С. Киселев. Лаки и олифы).

масляной краской, описываемой Теофилом, которая плохо сохнет; она сильно разрушается и темнеет, и потому произведения, ею выполненные во времена Теофила или Дионисия, до нас не дошли. Это тем понятнее, что форсированная просушка одного красочного слоя на солнце, с расчетом нанести на него другой «по сухому», как это описано у Теофила, не могла дать положительных результатов на сохранность. Повторяем, что процесс высыхания масляной краски очень сложен, и видимое просыхание, даже когда не остается следа от нажима на нее пальцем, не есть окончательное высыхание, и этот процесс едва ли заканчивается в один год (см. о том соображения Дюрера), и потому в силу разности коэфициентов сжатия и расширения разных красочных слоев масляной живописи, при разной давности их просыхания, неминуемо разрушение всего красочного слоя в целом.

Если мы обратимся к трактатным материалам, то увидим, что в XVII в. эти основные свойства масел уже знали и учитывали. В одном из первых параграфов своего трактата (§ 6) де Майерн пишет: «Лучшее масло льняное; если оно в живописи пожелтело, то после того, как выставить картину на солнце, краски будут осветляться; этого не происходит ни с маковым, ни с ореховым маслом». В беседе с де Майерном Антонио Ван Дейк говорит: «Льняное масло лучшее из всех, оно превосходит даже ореховое, которое более жирно, и маковое, которое становится таковым и легко густеет».

Когда картины XIX в. стали с невероятной быстротой разрушаться и темнеть, с 60—70-х годов прошлого века начали понемногу вспоминать эти старые забытые истины.

Вопрос качественности масла в значительной мере осложняется тем, что масла одного вида (в труде Петрушевского на это есть только намеки) значительно разнятся между собой в зависимости от климатических условий произрастания растений и меры вызревания семян (на корню и при дальнейшем, том или ином способе их хранения).

Масла семян, возросших и вызревших в разных климатических условиях, дают разные эффекты на просыхание. Если мы возьмем наши знаменитые псковские и северодвинские масла, то (при одном виде льна) некоторые из них будут иметь преимущества в зависимости (не говоря о почве, геологическом слое, рельефе местности) от температур года, количества осадков, при которых вызревало семя, и степени вызревания семени.

Наконец, если мы возьмем одно данное семя (льняное, маковое или какое-либо другое), то в зависимости от метода

отжимки семян получим масла разных качеств на просыхание.

По данным Института лаков и красок, в маслах белого мака при андерсоновском прессе первая пленка образуется при первом прессовании на 36-й день, при втором—на 52-й.

В зависимости от разновидности растения при одном методе прессования, имеем: в масле белого лака просыхание на 36-й день, в масле голубого лака—на 26-й.

В § 101 рукописи де Майерна читаем: «За неимением этих масел, т. е. льняного и орехового, в случае надобности можно пользоваться... маслом из белых маков, если находишься в благоприятном месте, как «pays de Gatinois»,— оно превосходно и сиккативно, т. е. хорошо просыхает». Но это только скрытые достоинства сырья, так де Майерн тут же добавляет: «оно не сиккативно, если вы его не сделаете таковым искусственным путем».

В том же трактате (§ 316) говорится о преимуществах зрелости семян и холодной отжимки для орехового масла. В § 294 читаем: «Г-н Ланир очистил старые, но не гнилые орехи... и выжатое из этих орехов масло получилось очень светлым и прозрачным» [1].

Значение места, климата и метода прессования отмечает Матэн (французский автор XVIII в.), указывая, что лучшее масло холодного прессования привозилось из Голландии, ореховому же маслу лучшие живописные качества сообщает второе прессование.

Из всего сказанного с достаточной ясностью следует, что в вопросе качества масла как живописного материала говорить о масле «вообще» нельзя. Понятие «масло» (льняное, маковое или ореховое) по существу определяет очень немногое, даже в исходном вопросе сырья.

Разность константов сырья данного вида масла в зависимости от причин, указанных выше, главным образом в показателях иодного и кислотного чисел [2], при дальнейших обработ-

[1] «Холодная отжимка дает льняное масло светлое и золотисто-желтое, а горячая—коричневое и мутное, от загрязнений, которые состоят из воды, сахара, слизи, целлюлозы, крахмала, белка, неорганических солей, фосфатов и красящих начал». A. Eibner. Malmaterialienkunde... etc., стр. 313.

[2] Иодное число. Различная скорость высыхания масел зависит от разницы построения частиц масла. Эта разница обусловливает не только различное время высыхания масла, но и различную способность масла присоединять к себе иод. При одном построении частиц масло присоединяет к себе больше иода, при другом—меньше. Чем скорее высыхает масло тем больше иода присоединяют к себе его частицы, и наоборот. Иодное число показывает, сколько иода присоединяется к 100 граммам масла.

ках этого сырья в целесообразное живописное связующее решает качество масляной краски

Де Майерн, давая определенное предпочтение маковому маслу из «pays de Gatinois», указывая, что оно «превосходно и сиккативно», тут же оговаривается, «что оно не сиккативно, если вы его не сделаете таковым искусственным путем».

Художник Паулус Ван Зоммер (современник Ван Мандера) говорит: «масло убивает краски, но если оно хорошо приготовлено, никакая краска не изменяется».

Из многочисленных старых приемов приготовления и обработки масла под живопись, при лабораторной проверке многие из них оправдывают себя. Исключительные по результатам на связующий эффект и непотемнение дает льняное масло, приготовленное по методу Ченнино Ченнини, но этот эффект оказывается достижимым только при соблюдении обстановки, указываемой Ченнини, и при определенных константах льняного масла, проще говоря, и в данном случае не всякое льняное масло дает положительный результат.

Как исторические документы, так и лабораторные наблюдения сводятся к одному положению: сырьевой базой для живописи не может служить масло «вообще», только качественно, отвечающее определенным требованиям дальнейших методов его обработки, масло дееспособно дать целесообразно связующий краску материал.

Продолжим наши лабораторные наблюдения над процессом высыхания масла. То же молодое льняное масло разольем в два стеклянных сосуда: один плотно закроем притертой пробкой, другой оставим почти открытым (закроем только тампоном ваты). Храня оба сосуда с маслом в течение года при обыкновенных комнатных условиях (не на прямом свету), мы увидим, что масло, имевшее доступ воздуха, уплотнилось, стало гуще и усохло почти на половину по отношению к первоначальному объему и, кроме того, осветлилось. Масло, которое мы сохраняли в закрытом сосуде (без доступа воздуха), осталось в прежнем объеме и не осветлилось.

Возьмем эти масла и испытаем их просыхание на стекле.

Кислотное число. Льняное масло состоит из глицеридов. При продолжительном стоянии под влиянием кислорода, находящегося в воздухе, глицериды распадаются на составные части—глицерин и свободные кислоты. Присутствие в масле свободных кислот придает ему горький вкус. Масло, как говорят, «горкнет». Число, показывающее сколько в масле имеется свободных кислот, называют «кислотным числом».

Масло с годовой давностью[1], из открытого сосуда, просыхает по сравнению с свежеотжатым молодым маслом быстрее и по просыхании сохраняет лучше блестящую поверхность (т. е. прожухает меньше), но по высыхании темнеет почти так же, как и молодое.

Масло, неимевшее доступа воздуха, в своем высыхании почти не изменилось по сравнению с молодым.

По данным Института лаков и красок, молодое льняное масло в тонкослойной накраске (цинковые белила) просыхает в 11—12 дней. Та же краска, стертая на льняном масле, с давностью $1^1/_2$ года, из закрытого сосуда просыхает 7—8 дней, из открытого—3—4 дня.

В уплотненном (до половины объема по отношению к исходному объему) временем (под влиянием света и воздуха) масле мы имеем некоторое преимущество—оно сохнет быстрее, и по высыхании его пленка не делается в той мере губчатой, как при масле сыром. Стертая на таком, уплотненном временем масле краска уже значительно будет разниться с краской Теофила. Она может скоро высохнуть без солнца, т. е. при обычных комнатных условиях, и не потеряет по высыхании своих свойств прозрачности, что является одним из главных оптических преимуществ масляной краски перед другими видами красок, и это непрожухание краски в свою очередь гарантирует ей прочность. Следует отметить и то обстоятельство, что этого уплотненного масла идет при стирке количественно значительно менее, чем молодого масла, а именно: на 100 весовых частей цинковых белил требуется молодого масла 22 части, уплотненного масла—18 (и менее) частей.

Метод обработки масла временем при воздействии солнца (его тепла) и воздуха хорошо известен старой трактатной

	Вес масла	Удельный вес масла
[1] Льняное. В начале опыта .	99,737 грамма	—0,934, т. е.+52
» Через 12 месяцев .	105,281 »	—0,986 ↙
Ореховое. В начале опыта	102,757 »	—0,928, т. е.+44
» Через 11 месяцев . . .	108,175 »	—0,972 ↙
Подсолнечное. В начале опыта . .	99,859 »	—0,923, т. е.+40
» Через 12 месяцев .	105,315 »	—0,963 ↙
Маковое. В начале опыта	87,657 »	—0,927, т. е.+37
» Через 12 месяцев	101,707 »	—0,961 ↙

Эта разность в изменениях удельного веса в процессе уплотнения вышеприведенных масел характеризует их качество как связующего материала, конечно, в пользу масел с большим увеличением удельного веса (см. опыт проф. Тейбера, стр. 18).

литературе; его знает Ченнини, в главе XCII своего трактата он пишет: «Как делают хорошее масло, вареное на солнце? Когда ты приготовляешь это масло, то возьми свое льняное масло и влей его, как оно есть, в бронзовый горшок или кувшин, когда солнце стоит у Льва, чтобы оно усохло на половину, и оно будет превосходно для живописи. Знай, что это лучшее и самое приятное для живописи».

Леонардо в главе DXIII (DXX) пишет «О старом, светлом и густом масле».

Филарэтэ в своем «Диалоге» пишет: «...если это льняное масло, не слишком ли оно темно?» и пр.

Если мы обратимся к наиболее технологически-заостренному трактату де Майерна, то найдем в нем много разных способов отбелки и очистки масел, частью на основе методов, практиковавшихся в XVII в., частью дошедших до него от традиций XVI в.

В § 23 читаем: «Отделив его (ореховое масло) от нечистоты, поместите его в стеклянной банке на солнце и предоставьте его действию тепла, которое очень хорошо выбелит и осветлит ваше масло. Для этого лучше всего мартовское солнце, которое белит сильнее. Не плохи апрель и май; они лучше, чем весь следующий квартал».

«Рецепт приготовления густого, но все же прозрачного масла, очень быстро сохнущего, подходящего для того, чтобы смешивать с ним краски, неимеющие корпусности. Возьми чистой горячей дубовой золы горсть, равную четверти количества масла, налей на нее пинту орехового масла, оставь в течение 8—10 дней и так ты достигнешь своей цели».

Митэнс говорит, что чем сильнее масло нагревается, тем оно становится более тонким и более подходящим для смешивания с красками. «Попробуйте взять негашеной каменной, а не меловой извести, очень тонко истолченной в порошок (имейте в виду, что известь, гашеная на воздухе, не годится), насыпьте в маленькую сумку из светлого полотна. Под этой сумкой поместите другую, полную бараньих костей, или рогов оленя, или горного козла, пережженных добела, а внизу третью—полную мела или очень мелкого песку. Пропустите ваше масло через эти три мешка».

По существу к сказанному в остальных многих замечаниях де Майерн (об очистке и уплотнении масла) прибавляет мало. Все эти вещества—дубовая зола, негашеная известь, пережженные кости, песок и глины—обладают способностью очищать, вбирать в себя «нечистоту» масла. Но все эти средства дают

только очистку масла, тогда как при длительном воздействии солнца и воздуха происходят не только отбелка, очистка, но и уплотнение масла, что является обстоятельством, далеко не маловажным. Данные в § 23 де Майерн систематически уточняет. В § 119 читаем: «Процедите масло сквозь бычий пузырь, наполненный песком и проколотый снизу, и повторите это несколько раз. Льняное масло от этого белеет и необыкновенно очищается».

В § 190 де Майерн пишет о многих красках, которые стираются с льняным маслом, которое, будучи оставлено в пузырьке[1], на солнце не густеет, но становится светлым.

В § 203—«Белое и очень тонкое или жидкое льняное масло. Налейте масло с водой в пузырек, бак или миску, прибавьте песку и взбивайте три или четыре раза в день, пока оно не станет как молоко, и держите его продолжительное время на мартовском солнце; через месяц оно станет светлым, как вода; каждый раз жар солнца, отделяя его от воды, будет его очищать и, наконец, совершенно отбелит. Мартовское солнце—лучшее из всего года, так как, будучи умеренным, оно не заставляет масло густеть».

В § 204 даются указания Ван Зоммера: «Масло убивает краски, но если оно хорошо приготовлено, никакая краска не изменится. Его нужно приготовлять в марте, когда солнце менее жарко, иначе масло густеет и, следовательно, никуда не годится».

«Возьмите горшок с отверстием в дне, положите на отверстие кусок полотна, наполните горшок вполне сухим песком и профильтруйте масло в большую глиняную миску или большой сосуд с водой, поставьте открытым на солнце в ясную погоду и держите так и днем и ночью в течение трех недель или месяца; оно станет светлым, как вода; снимите его, пока оно не загустело, и пользуйтесь им».

В § 296 приводится рецепт отбелки масла Антонио Ван Дейка: «Берут два яичных желтка и хорошо их сбивают с четвертью бокала обычного тройного винного спирта, смешав его с этими желтками; это вливается в бутылку и туда прибавляется бокал льняного масла и перебалтывают масло с этой смесью так, чтобы все стало мутным, что делается расщепленным на четыре части пером. Горлышко бутылки закупоривается; отстоявшись, эта смесь через несколько дней становится очень светлой».

[1] К сожалению, неясно—в закрытом или открытом пузырьке.

Здесь же, на полях трактата, примечание де Майерна: «с яичным белком не удается, надо брать желток».

В § 299 говорится о том же подробнее: «Смешайте водку с яичными желтками (я имею в виду обыкновенную водку, но не винный спирт, от которого яичный желток свертывается и быстро густеет). Влейте эту смесь в сосуд с маслом и поставьте в тени, часто взбалтывая ваш сосуд. Дайте постоять до тех пор, пока масло не побелеет, тогда процедите и отделите его от остального для того, чтобы им пользоваться. Посмотрите, будут ли хорошо сбиты желтки с маслом, а затем прибавьте еще водки. В этом случае можно будет попробовать винный спирт, но я думаю, что обычная водка лучше. Адам сказал мне, что он берет обыкновенную водку и что нужно лишь оставить пузырек на подставке в тени, и через три недели или, самое большее, через месяц масло превосходно отбелится».

В § 300 читаем: «Возьмите сосуд с довольно широким горлом, в который вы вольете воды и хорошо очищенного масла; взболтайте вместе и дайте маслу опять всплыть вверх. Возьмите раскрошенной мякоти черствого пшеничного хлеба (белый хорош, но Адам всегда пользовался черным), возможно из пшеничной муки грубого размола. Насыпьте этот хлеб пальцами на масло: при процеживании он вберет в себя всю грязь. Хорошо сбивайте все вместе один раз в день, и пусть ваш сосуд стоит во всякое время года в тени, на подставке в вашей комнате. Через месяц или около того ваше масло отбелится и станет прозрачным, как вода. Посмотрите, отбелится ли масло быстрее, если поставить сосуд летом на солнце? Во всяком случае таким способом оно загустеет и станет значительно сиккативнее, но не так хорошо для того, чтобы писать и накладывать краски.

Попробуйте раньше всыпать в пузырек с прямым и узким горлышком, как для дестилляции, хорошо раскрошенного хлебного мякиша, затем налейте сверху масло, хорошо все сболтайте и оставьте вместе на целую ночь; затем налейте в пузырек воды, взболтайте и поставьте сосуд в угол, откуда вы его будете ежедневно брать и взбалтывать, пока оно не достигнет желаемой белизны. Когда оно будет готово, его надо отделить от воды при помощи воронки и сохранять в хорошо закупоренной стеклянной бутылке».

В § 316 читаем об ореховом масле «белом и прозрачном, как ключевая вода». Налейте один фунт обыкновенного или добытого без огня (т. е. выжатого холодным способом) орехового масла в горшок или пузырек; налейте сверху такое же количество человеческой урины и поставьте на солнце, не закрывая,

оставьте по крайней мере на четыре дня, и если дольше, то еще лучше. Летом, когда солнце очень жарко, это делается быстрее. Отбеленное масло надо затем отделить от урины при помощи стеклянного сифона и сохранять. Обезжиренное и обработанное таким образом уриной, оно никогда не желтеет.

Посмотрите, не будет ли масло, налитое лишь на толщу тестона (teston—старая французская монета) в большой стеклянный сосуд на большее количество урины, лучше обезжириваться и отбеливаться, чем масло, налитое более толстым слоем?» В этом месте на полях трактата отметка де Майерна: «Это масло служит, чтобы смешивать и разводить им все краски белые и синие,—оно легко сохнет. Им можно пользоваться вместо всякого другого».

Конечно, производственно этот метод может быть видоизменен, но химическое начало действия урины должно быть установлено, поскольку де Майерн бесспорно считается с компетенцией художника Ильи Фетца, указания которого приводит в своем трактате неоднократно; кроме того, этот рецепт имеет и особую, что выше приведена, пометку самого де Майерна.

Очень важно отметить, что в тонком слое, т. е. при большом и широком сосуде, масло «обезжиривается и отбеливается» лучше, чем в толстом слое, на что в разных местах трактата имеются неоднократные указания.

В § 36 говорится, что сосуд, в котором отбеливается масло, должен быть такой формы (узкий и высокий), чтобы масло, в него налитое, не имело значительной толщи, иначе процесс значительно замедляется. Эти трактатные данные вполне подтверждаются современными лабораторными наблюдениями при обработке масла ультрафиолетовым светом. Следует отметить, что при отбелке масла в высоком сосуде светом значительную роль играет и химический состав стеклянного сосуда, так как стекла некоторых химических составов препятствуют прохождению ультрафиолетовых лучей.

В § 322 читаем: «В Германии имеются обрезки или стружки белого дерева, которыми пользуются для ружейных запалов, налейте на них в боченок ваше масло и оставьте на долгое время: дерево притягивает всю желтизну масла и отбеливает его».

Лабораторные наблюдения показывают, что масла, так или иначе отбеленные или фильтрованные (через земли, опилки и пр.), как бы они светлы ни были, при высыхании темнеют (желтеют) в той или иной мере, в зависимости от метода отбелки или очистки. Так как лучшие результаты среди перечисленных выше методов дают отбелка и уплотнение солнцем («мас-

ло, вареное солнцем»,—как говорит Ченнини), а этот способ требует много времени, то естественно, что издавна искали методов более быстрого уплотнения масла.

Давно было известно, что масло, входя в соприкосновение с некоторыми металлами (свинец, медь и др.), в известной мере их ассимилирует, за счет чего получает лучшие сиккативные свойства. К этим форсированным методам обработки масла прибегали уже издавна, например Ченнини указывает, что отбелку и уплотнение масла—«варку масла солнцем»—следует производить в бронзовом сосуде. Имеются трактатные указания на метод варки солнцем в стеклянном сосуде, а, как известно, в сплаве старого венецианского стекла в большинстве случаев имеется свинец. Приводим более прямые указания на использование металлов (катализаторов) в целях форсированной оксидации масла.

Де Майерн пишет: «Хорошо сотрите с чистой водой свинцовые белила. Сделайте из них комочки и дайте им просохнуть на меле или очень чистой черепице. Разместите ваши комочки в свинцовой шайке и налейте столько орехового масла, чтобы оно их покрывало; затем поставьте на солнце, пока оно не загустеет настолько, насколько вы хотите, и пока не посветлеет, как вода».

В § 33: «Это масло (маковое) само по себе трудно сохнет, но его стирают с венецианским стеклом, затем ставят вместе на солнце в пузырьке (который нужно встряхивать каждые четыре дня) на три или четыре недели; когда маслом захотят пользоваться, светлое надо слить, а остальное оставить в склянке». Около рецепта на полях отметка де Майерна: «Маковое масло отбеливается лучше, если его налить в очень широкое оловянное блюдо, покрытое стеклянной пластиной или банкой, и выставить на очень жаркое солнце, не больше как на три или четыре дня».

В § 108: «Возьми, сколько хочешь, льняного масла и налей его в стеклянную или глазурованную миску с тремя частями уксуса, размешай и взбей палочкой, делай это на закате, т. е. к вечеру, в течение 14 дней, после этого дестиллируй фильтром и получишь прозрачную, как колодезная вода, жидкость».

«Для отбелки льняного масла: возьми масла фунт, золотого глета 4 унции, самого крепкого винного уксуса—один или полтора фунта, смешай в глазурованном сосуде и ежедневно взбалтывай».

В § 293: «Возьмите кварту льняного масла, налейте его в глиняный горшок, затем прибавьте к этому кусок черного хле-

ба, искрошенного и смешанного с некоторым количеством деревянных опилок и порошком свинцовых белил, затем соедините все вместе: горшок со всем этим поставьте в жаркую погоду на солнце на 4—5 дней; 5 или 6 раз в день надо мешать и взбалтывать все это, заботясь о том, чтобы в открытый горшок не попало пыли или грязи. Когда все это будет сделано, то увидите, что масло стало светлым и прозрачным».

Из всех приведенных указаний ясно, что—идет ли речь только об обработке масла солнцем или форсирующем оксидацию масла методом при участии металлов—значительную роль в процессе играет тепло. Процесс проходит тем быстрее, чем температура выше, что с особенной ясностью отмечено в последнем, 293-м, рецепте. Отсюда естественный выход—использовать высокие температуры в целях быстрейшего уплотнения масла. Сами по себе варки масла на огне весьма разнообразны. С одной стороны, высота температуры и ее длительность, с другой стороны, вся прочная обстановка, участие металлов (в чем или с чем варить масло) и прочих реагентов—все это имеет определенные следствия на качестве масла. Трактатная литература перечисляет много способов варки масла, начиная со времен Гераклия.

Приведем некоторые из наиболее употребительных способов, достаточно технически ясно описанных у де Майерна (§ 23).

«Для того, чтобы ваше масло было белым и прозрачным, как вода, возьмите очень чистого золотого глета ½ унции, сурика 2 драхмы, орехового масла английскую пинту и дайте кипеть всему вместе на очень медленном огне в течение одного часа».

В § 25: «Сильно сушащее масло, неимеющее корпусности, как лак. Оно приготовляется равным образом из орехового и льняного масел, но ореховое лучше. Возьмите ½ парижской сексты масла, которая весит примерно ½ фунта, влейте в новый глазурованный горшок и всыпьте ½ унции золотого глета, истолченного в очень тонкий порошок, немного перемешайте деревянным шпателем и дайте покипеть на медленном огне под дымоходом или на воздухе во дворе в течение двух часов. Ваше масло уменьшится мало-помалу; дайте ему хорошо осесть, слейте ваше загустевшее масло и сохраняйте его для того, чтобы им пользоваться для разных надобностей. Это сильный сиккатив, и все трудносохнущие краски будут сохнуть, если с ними смешать немного названного масла».

То же читаем в § 28 и 29. В последнем отмечается: «чем больше вы будете добавлять глета, тем меньше надо будет кипятить масло и оно будет гуще».

В § 36: При кипячении масла ($^1/_4$ часа) с деревянными опилками благодаря высокой температуре: 1) усиливается отбеливающее действие последних и 2) масло уплотняется. После варки масло ставится на солнечную отбелку «в высокий стеклянный сосуд», на дно которого перед тем, как налить масло, кладется корка черного хлеба.

В § 86: «Масло обезжиривается следующим способом: в него бросают кусочек свинца, немного хлебной корки и на 1 фунт в величину ореха глета и кипятят, пробуя пером. Окуните в него гусиное или куриное перо, и, если оно горит, то масло недостаточно обезжирено; продолжайте кипятить до тех пор, пока оно не перестанет жечь перо».

В § 208 читаем: «Налейте на хорошо истолченный в порошок золотой глет (или серебряный глет) орехового или льняного масла и мешайте на огне; когда закипит, снимите с огня; когда кипение прекратится, вновь поставьте на огонь и сделайте это пять или шесть раз. Дайте осесть и сохраняйте; смешайте одну или две капли его на палитре с вашими стертыми красками. Это масло очень хорошо осветляется и становится белым».

В 307-м рецепте то же, что и в 86-м, но добавляется «на масло и глет двойное количество воды» и кипятится все вместе в течение часа или двух

В § 312: «Очень белое и прозрачное масло, приготовленное с глетом. Поставьте ваше льняное или ореховое масло на огонь в новом глиняном глазурованном горшке и нагрейте так, чтобы оно не кипело, а только начинало закипать; снимите его с огня и всыпьте в него хорошо промытый и просушенный глет, довольно долго мешая шпателем или палочкой. Закройте ваш горшок и дайте постоять 15 или 20 дней. Ваше масло отбелится в совершенстве и будет очень сиккативным».

В § 339: «Очень сиккативное масло. Сварите на железной печке сильно высушенного или наполовину пережженного цинкового купороса, прибавьте в него немного льняного масла, дайте покипеть, процедите и сохраняйте».

В § 33 мы читаем приблизительно то же: «Самое сушащее масло из всех. Сожгите, сколько хотите, белого купороса на раскаленной докрасна печке, так, чтобы он, будучи растолчен и вскипячен, высох и распался в порошок.

Возьмите льняного масла фунт и пережженного купороса 2 унции. Варите на медленном огне около часу, все время мешая, лейте ваше масло, которое не так черно, как с глетом, и сохнет быстро, в два или три часа».

Все указанные способы имеют очень различные условия варки, разнятся как температуры и их длительность, так и активизаторы процесса. Часто искусственно форсированный метод оксидации комбинируется с обычной обработкой солнцем, как например, в § 202 и др.

Сопоставляя трактатные данные с лабораторными наблюдениями при обработке льняного масла свинцом, при средней температуре в 150° С, мы имеем, по данным Института лаков и красок, следующие выводы:

Таблица 1

№	Масло	Цвет по высыхан.	Глянец	День высыхания
1	Льняное на рассеян. свету, открытое в течение 10 дней	неуд.	нет	11—12
2	То же (см. № 1)+свинец	неуд.	нет	10—11
3	То же (см. № 1)+свинец в течение 20 дн.	уд.	есть	6—7
4	Льняное, сырое, нагретое 2 часа при темп. 150° С	неуд.	есть	7—8
5	То же (см. № 4)+свинец	неуд.	есть	5—6
6	Льняное, сырое, нагретое 4 часа при темп. 150° С	неуд.	есть	4—5
7	То же (см. № 6)+свинец	неуд.	есть	4

Суммируем материал и подведем итоги всем вышеприведенным трактатным данным о способах обработки масла.

Выбрав со всей тщательностью исходный материал масла—сырья, найдем ли среди вышеуказанных вполне надежный способ, дающий масло вполне светлое, хорошо просыхающее и по высыхании сохраняющее пленку светлой и прозрачной во времени?

Ответ должен быть отрицательный. Всякое масло в зависимости от вида обработки будет иметь тот или иной недостаток. Меньшие недостатки покажет при хорошем исходном сырье масло льняное, в этом и трактатная (в особенности северная) литература и современная европейская наука вполне сходятся.

Уплотняя и отбеливая масло естественным порядком («вареное солнцем») при соблюдении сроков и других тонких указаний трактатов (по Ченнини—«когда итальянское солнце стоит у Льва», или по де Майерну—лучшее северное «мар-

Намазка на

№ обр.	Масло	Константы		Дни испы				
		Иодное число	Кислотное число	6 дн.	12 дн.	18 дн.	24 дн.	1 мес.
а	Льняное, свежее, сырое Сев.-Двинского округа	185,2	2,06	0,5	0,5	0,5	0,5	9,5
б	Льняное, сырое, хорошо отстоенное .	178	1,7	1	4,3	6,9	9,5	14
в	Льн. старое (7—8 л.), отбеленное, светлое	—	—	2,7	15,4	15,4	15,4	14,5
г	Льнян., нагретое при темп. 150° в течение 6 час. со свинцом	173,1	1,59	9,8	14,9	14,2	14,9	14,5
д	Льняное, обработанное латунью без нагревания	—	—	14,5	12,2	10,9	9,5	9,5
е	Льняное, отбеленное асканитом	181,8	1,62	0,5	14,5	15	14,5	15
ж	Льняное, полимеризованное	112,4	2,23	0,1	0,1	0,1	2,5	4,5
з	Слабо полимеризованное масло с предварит. освобожд. от белков .	162	2,48	5,7	8,6	9,2	9,4	9,4

Пояснения. 1. Квадраты отмечают момент начала поматовения

2. Цвет накраски (ее белизна) имел сравнение с светом, относительное непожелтение которого

ца 2

стекле — Накраска на грунте (цинковые белила)

тания					Высыхание без отлипа	Цвет при накраске	Цвет по высыхании	Цвет через 2 мес.	Цвет через 6 мес.	Глянцевость
1 м. 6 дн.	1 м. 12 дн.	1 м. 28 дн.	1 м. 24 дн.	2 м.						
15	14,5	15	15	14,5	15 дн.	неуд.	уд.	неуд.	неуд.	нет
13,3	13,3	13	12,9	13	11—12	неуд.	уд.	уд.	неуд.	незначит.
12,9	14,2	14	14	13	6—7	хор.	уд.	неуд.	неуд.	есть
13,5	13,5	13	13	13	6—7	уд.	неуд.	неуд.	неуд.	есть
—	—	—	—	—	7—8	уд.	хор.	хор.	хор.	слабая
15	14,5	—	—	14,5	7—8	хор.	уд.	неуд.	неуд.	слабая
7,5	10	10	8,7	7,5	20—25 дн.	неуд.	хор.	хор.	хор.	есть
10,2	10	9	8,5	8,5	8—9 дн.	уд.	хор.	хор.	хор.	есть

пленки.

накраской тех же белил, стертых на подсолнечном масле, отбеленном апробировано.

товское солнце»), мы получим достаточной плотности масло, которое по высыхании все же со временем темнеет, хотя и сохраняет лаковость, а следовательно, и хорошую связующую силу. Форсируя оксидацию действием катализаторов (свинца, свинцового глета, толченого венецианского стекла и пр.), мы ускоряем срок высыхания масла, но вместе с тем усиливаем его потемнение.

Еще раз и подробнее остановимся на процессе высыхания масла. Высыхая с поверхности, масло образует пленку. В сырых (молодых) маслах эта верхняя, сначала блестящая пленка под действием процесса высыхания нижних слоев масла начинает матоветь, терять блеск и прозрачность, и пленка в целом становится губчатой, матовой и постепенно темнеет. Это явление губчатости в пленке есть признак утраты ею и оптических свойств и связующей силы. Мы знаем, что масло, стоя на солнце, уплотняется (ссыхается). Такое уплотненное масло при высыхании сохраняет относительную глянцевость пленки, оно же до уплотнения дает прожухание; следовательно, масло способно сохранять по высыхании лаковость пленки только в том случае, когда некоторые вещества, входящие в состав масла, удалены из масла или видоизменены до начала самого факта окончательного засыхания. Уплотняя масло солнцем или форсируя этот процесс высокими температурами или воздействием металлом, мы можем ускорить процесс просыхания (или увеличить «их сиккативное свойство», как выражается де Майерн). Но это ускорение процесса по существу сводится к очень быстрому и энергичному образованию поверхностной пленки, нижележащие же слои продолжают просыхать довольно медленно. Имея дело с маслом уплотненным, мы должны учесть, что предварительной обработкой из масла уже удалены вещества, замедляющие высыхание (вернее, одни ушли из масла, другие же видоизменились в нем), само масло уже в известной мере окислилось (его кислотное число стало выше), и потому при просыхании: 1) процесс образования первой пленки очень энергичен и 2) эта пленка не разрушается летучими веществами, которые ушли из масла в процессе уплотнения, но 3) энергично и быстро отвердевающая первая пленка, препятствуя доступу воздуха к нижним, еще просыхающим слоям, осложняет их процесс просыхания, следствием чего является потемнение или пожелтение пленки; чем быстрее и энергичнее идет процесс просыхания в оксидированных маслах, т. е. чем быстрее отвердевает первая поверхностная пленка, тем сильнее ее пожелтение. Эта закономерность еще раз подтверждает зависимость потемнения от

процессов, которые происходят в нижележащих слоях, находящихся в условиях замедленного просыхания при недостатке кислорода.

В сырых неуплотненных маслах мы по просыхании имеем губчатость, в уплотненных маслах, избежав поматовения пленки, мы имеем ее значительное потемнение. Масло может стать нормальным живописным связующим только при условии непотемнения (по высыхании) и при сохранении прозрачности и глянцевости (лаковости) — только вместе то и другое гарантируют маслу нормальные оптические и связующие данные.

Небезинтересно проследить по объективным лабораторным показателям явление прожухания и пожелтения масла и их взаимоотношения. Как уже было говорено, масло, просыхая, увеличивается в весе и объеме. Показатели кислородных чисел в маслах различных природ и обработок очень красноречиво отмечают особенности качеств масла как живописного связующего материала. Приводим некоторые данные по этому вопросу на основании работы Подсектора испытания живописных материалов Института лаков и красок.

В процессе испытательных работ установлено, что начало поматовения (появление губчатости) в необработанных (сырых) маслах совпадает с моментом максимальных показателей прироста в весе (кислородное число), равно и потемнение в уплотненных оксидированных маслах—его характер и степень также оставляют следы в показателях кислородного числа.

В прилагаемой таблице весьма важно обратить внимание не только на количественные показатели привеса, но и учесть характер нарастания этого привеса и главным образом характер его убыли, ясно рисующей энергию процессов, происходящих под уже образовавшейся, в момент максимального привеса, первой пленкой, что имеет определенное следствие на потемнение пленки в целом.

Итак, примеры лабораторного опыта, а равно и приведенные выше данные трактатной литературы приводят нас к выводу, что в масле, при указанных выше методах его обработки, примирить эти два заложенные в природе масла технологические противоречия не представляется возможным.

Но, с одной стороны, хорошая сохранность и четкий живописный эффект картин XVI в., с другой—лабораторные наблюдения указывают если не выход, то некоторую возмож-

ность смягчения указанных противоречий, лежащих в свойствах оксидированного масла. Все авторы трактатов XVI в. указывают на необходимость введения в масляную краску лаков. У всех виднейших авторов (Арменини, Боргини и в XVII в. де Майерна) мы находим указания на лучший лак, состоящий из страсбургского или венецианского терпентина, смешанного с горным маслом (нафта); этот лак употребляли (по свидетельству учеников) и Корреджио и Пармеджанино, живопись которых, как мы знаем, очень хорошо сохранилась и не потемнела.

Все авторы трактатов указывают на необходимость прибавления лаков, Вазари же указывает и норму, именно на объем краски—$^1/_6$ часть лака.

Целесообразность введения лака в масляную краску так формулирует Петрушевский:

«Десятилетние опыты мне показали, что, повидимому, смола защищает масло от действия воздуха, замедляя окисление и разрушение масла; в оптическом отношении, сообщая чистоту тонам и сохраняя их, смолы несомненно полезны. Смолы, примешанные к маслу краски, не производят на нее химического действия и тем уменьшают изменение ее тона; весьма вероятно, что и соединенное действие света и воздуха так же ослабляется присутствием прозрачной смолы, как стекло защищает краску от таких действий».

Целесообразность лаков в масляной краске Эйбнер подтверждает девятью пунктами.

1. При смолах жирные масла приобретают большую прозрачность, следовательно, масляная краска с лаком «более прозрачна, глубока и блестяща».

2. В масле процесс просыхания идет от верхнего слоя в глубь. Лаки, наоборот, просыхают через улетучивание растворителя (эфирные масла), и, следовательно, просыхание в них идет снизу вверх; при прибавлении смол на эфирных маслах в масляную краску последняя просыхает более равномерно во всей толще.

3. Лаки на эфирных маслах противостоят сморщиванию (сседанию) жирных масел в красочных слоях значительной толщи.

4. То же имеет место и при употреблении масляных лаков с прибавлением к ним эфирных масел.

5. За редким исключением, при лаках (при участии эфирных масел) масляные краски при просыхании желтеют менее.

6. Присутствие лака в масляной краске защищает ее от

действия газов, и лаковый слой противостоит действию сероводорода и сернистых кислот лучше, чем чистая масляная краска (что для некоторых пигментов особенно важно).

7. По изысканиям Лаури масло-лаковый слой лучше противостоит сырости (воздуха), чем чистый масляный.

8. При смолах разность срока просыхания различных пигментов уравнивается лучше, чем при смешивании масел макового с льняным (при масляных красках на воске).

9. Вследствие относительно скорейшего и равномерного просыхания растрескивание некоторых красок при масло-лаковой краске имеется меньшее, чем при обычной масляной краске с воском.

Заканчивает Эйбнер свои соображения так: «эти преимущества масло-лаковых красок имеют место только при применении лучших крепких смол (Solidharze), как янтарь или твердый копал в виде масляного лака».

Авторитетные заключения Петрушевского и Эйбнера находят свои подтверждения в наблюдениях за состоянием картинного музейного инвентаря. Весьма показательны наблюдения, произведенные в этом направлении в реставрационном отделе государственной Третьяковской галлереи. Приводим таблицы сохранности картин Рокотова и Левицкого, из которых мы видим, что относительно хорошо сохранились только картины, написанные масло-лаковой техникой.

Всех произведений Левицкого в приводимой таблице—15. Из них 12 писано масло-лаковой техникой, 3—чисто масляной.

Подведем итог показателям состояния и сохранности картин: 12, писанных масляной краской на лаке, и 3, писанных чисто масляной техникой:

	Разрушение красочного слоя		Обветшание холста	Реставрационная смытость при чинках		Общие лессировочные реставрационные записи	Местные записи	Дублировка
	типа общего обветшания	от сседания масла		с общим поврежден. фактуры	с поврежден. лессировок			
Из 12 масло-лаковых картин . . .	1	нет	нет	1	4	1	9	8
Из 3 масляных	3	3	3	3	3	3	3	3

Большое количество дублированных масло-лаковых картин (из 12—8), а также и значительная выраженность кракелюра с местными осыпями объясняются плохим качеством тонированного грунта Левицкого. Значительная грунтовая толща, пересыхая, ломается и разрывает красочный слой.

Состояние и сохранность картин Рокотова дают еще более яркие показатели. Масло-лаковой техникой писано всего 4 произведения из 17, хранимых в Галлерее.

Рокотов писал очень жидкой краской, и в 2 портретах есть узко-местные частичные разрушения. Вторые 2 портрета, имея нормальную пропорцию масла с лаком, не несут в себе и признаков разрушения картины от масла. Другие 9 рокотовских полотен писаны чисто масляной техникой и представляют чудовищные образцы разрушения и обветшания.

Необходимо отметить, что 4 масло-лаковых полотна Рокотова, так же как и 12 той же техники Левицкого, представляют лучшие колористические образцы русской живописи XVIII и нач. XIX вв., тогда как остальные картины этих же мастеров, исполненные масляной техникой, разрушились и распадаются на две категории.

Одни разрушались настолько, что покрыты сплошь чинками и сплошными реставрационными записями, и по существу автором подобного колорита является реставратор.

Другие картины деформировались в фактуре и тоне (потемнели) настолько, что колористическими образцами никак служить не могут. Например, у Левицкого портреты обоих Губаревых, у Рокотова портреты обоих Воронцовых.

Возвращаясь к процессу пожелтения краски и принимая во внимание соображения, высказанные Эйбнером, нельзя не отметить, что во всех первых пяти пунктах, им указанных, оговаривается присутствие в масло-лаковом слое эфирных масел, которые и являются главным началом, видоизменяющим процесс высыхания жирных масел. Мы нисколько не хотим отрицать значение и влияние смол, особенно в пункте 6, но в лучших лаках XVI в. по существу смолы в лаке играют второстепенную роль. По данным трактатов Арменини и Боргини, лучший лак приготовляется из страсбургского или венецианского терпентина и горного масла (нафты).

Позволим себе высказать соображение, исходя из наблюдений за сохранностью картин XVI в. и рецептур лака Арменини и Боргини (которые они считают за лучшие), что существеннейшую роль на непотемнение краски (при нормально приготовленном масле) играют именно эфирные масла, а не смолы и

тем менее тяжелые. XVI в. тяжелых смол не знал, а если и знал, то почти их не пользовал для картины на холсте, что ясно из трактатных данных. Картины XVI в. потемнели значительно меньше, чем картины XVII в., где тяжелые смолы и масляные лаки получают некоторые права гражданства в живописной технике. В XVIII в. копал—общепризнанная лучшая живописная смола, но живопись XVIII в. померкла и потемнела больше, чем в XVI в.; это отмечается авторами конца XIX в. и Вибером и Гольман Гентом и др. От XVII в., по сравнению со всеми мастерами, наиболее яркий блестящий и свежий колорит дошел до нас в картинах Ван Дейка.

Вот слова Ван Дейка о приготовлении обычного лака для живописи, записанные де Майерном (§ 332): «Обычный живописный лак делается из белого масла, приготовляемого в водяной бане, из самого светлого венецианского терпентинового масла и самого терпентина; надо следить за тем, чтобы ни в коем случае не испарялась летучая часть терпентина, иначе лак не так хорошо и быстро сохнет. Это легко можно сделать или в дестилляционном сосуде или в дестилляционном сосуде с длинным горлышком».

В § 112 читаем: «Белое терпентиновое масло должно быть вторично перегнано в реторте на песке или на золе (в водяной бане оно вновь становится жирным). На 4 или 5 фунтов у вас останется около $^1/_4$ фунта жирного осадка. Чем больше дестиллировано масло, тем оно более сиккативно и светло, как ключевая вода. Если вы его профильтруете через золу из виноградных лоз, оно будет более сиккативно».

Рубенс говорит (§ 11): «Для того, чтобы ваши краски легко ложились и, следовательно, хорошо смешивались и не тускнели как при лазури, так и при всех красках, при письме слегка окунайте, время от времени, вашу кисть в белое венецианское терпентиновое масло, приготовляемое в водяной бане, и затем этой кистью смешивайте краски на палитре».

В § 111 читаем: «Заметьте, что от добавления к белому и синему спикового масла эти краски никогда не темнеют; я это повторяю потому, что это большой секрет».

Наконец, вспомним слова Вазари об ванэйковском открытии. В руках Ван Эйка масло стало без прибавления смол лаком. Это масло было прекрасным связующим, т. е. плотным и сохраняющим лаковые свойства по высыхании, и мало того, это масло не темнило красок, о чем ясно свидетельствует прекрасная сохранность живописи Ван Эйков при шестивековой ее давности.

Принимая во внимание вышесказанное, что эфирные масла

при смешении с жирными видоизменяют процесс высыхания последних с положительным результатом на непотемнение, даже в сильно желтеющих оксидированных маслах (это отмечается и трактатными данными и подтверждается новейшими научными изысканиями), нам представляется достаточно возможным предполагать, что в число «прочих веществ», которые ввел в свою краску Ван Эйк, бесспорно входили эфирные масла.

О том, что процесс высыхания масел (оксидированных) идет с поверхности и образование первой пленки, в уплотненных маслах, имеет в результате общее пожелтение масляной краски, знали давно, на это с полной ясностью указывает во многих местах своего трактата де Майерн.

§ 339: «На этом масле образуется пленка, но под ней оно жидко, и, как я видел, оно красноватого цвета, но приближается к рыжему».

В § 100 говорится о том, что некоторые краски плохо стираются с маслом, и что это «гибельно для красок, когда плавающее сверху масло сохнет и образует пленку, которая на воздухе чернеет».

В § 344: «Господин Вольфен мне сказал.., что «два лучших масла—льняное и ореховое, с той разницей, что льняное высыхает раньше и на своей поверхности образует пленку, а остальное сохнет медленнее, хоть в конце концов все высыхает. Ореховое же масло высыхает полностью и в менее продолжительное время, примерно в 3—4 дня, гораздо лучше на воздухе и на солнце, чем в тени».

Кроме эфирных масел, для достижения равномерного просыхания всей толщи масляного красочного слоя пользовались свинцовым грунтом, как средством,—об этом свидетельствуют все трактатные данные. Масляная краска, положенная на свинцовый грунт, даже без введения эфирных масел, просыхала более равномерно, т. е. не только сверху, но и снизу за счет свинца, что должно иметь положительные результаты на непожелтение.

Трактатные материалы вводят нас и в более глубокий круг понимания процесса высыхания масла со всеми вытекающими из того последствиями.

Просыхание вареного на солнце масла в бронзовом сосуде (этот рецепт Ченнино Ченнини описан выше, см. табл. 2 д) дает совершенно особый эффект. Это масло[1] просыхает равно-

[1] В Институте лаков и красок произведены опыты по проверке рецепта Ченнини не на прямом свету. Лучший результат дал латунный сосуд или, вернее, латунные опилки в известном процентном отношении к объему масла (без нагрева).

мернее во всей толще и почти не темнеет по сравнению с маслами, уплотненными солнцем в обычных условиях, и тем более с маслами, обработанными свинцом.

В виду того, что в этом масле процесс высыхания отличен по сравнению с маслом обычных на солнце обработок (см. табл. 2), здесь может быть выдвинуто предположение о наличии омыления масла в процессе обработки масла латунью с конечным положительным результатом на непотемнение масла в процессе его высыхания.

В особую группу входят нижеследующие методы обработки масла, исключающие или до некоторой степени выключающие действие кислорода в процессе обработки масла.

В § 34 читаем: «Очень долго сбивайте масло с квасцами, добавьте воды, поставьте на солнце и сбивайте это масло каждый день настолько, чтобы оно побелело от сбивания, затем вновь поставьте его на солнце и продолжайте делать это до тех пор, пока оно не станет белым, светлым и прозрачным».

В § 298 процесс воздействия на масло квасцов форсируется температурой: «Возьмите полгоршка льняного масла, полгоршка дождевой воды, одну часть квасцов, одну часть соли и корку ржаного хлеба; перемешайте, затем бросьте туда горсть опилок пиниевого дерева, медленно мешая на огне. Поставьте горшок на 8—10 дней на солнце, и прозрачное масло отделится от мутного; профильтруйте его через свинцовые белила и грубые крошки ржаного хлеба. Если хотят сделать масло еще прозрачнее, его перегоняют в дестилляционной колбе, и оно становится, как колодезная вода».

Имеет ли место при этой дестилляции возгонка масла или только отгонка воды—все равно, надо отметить, что при данном процессе воздействие температуры на масло происходит без доступа воздуха.

Главное, на что надо обратить внимание при обработке масла квасцами, отмечается в § 108: «Сохраняйте масло в стеклянной бутылке, добавив к нему толченых минеральных квасцов,—оно будет таким образом сохраняться долгое время».

Из сказанного можно вывести предположение, что обработка квасцами не только не представляет обычный метод оксидации масла, но, наоборот, квасцы в той или иной мере препятствуют самопроизвольному соединению масла с кислородом воздуха.

Это соображение, может быть, подтверждается еще и тем, что воздействие квасцов параллелизируется в § 320а и 119с воздействием на масло негашеной извести.

Всесоюзная библиотека имени В. И. Ленина

В § 320 читаем: «Налейте льняного масла в пузырек с водой и квасцами. Выставьте на солнце, взбалтывайте 2 или 3 раза в день. Льняное масло отбеливается всего в несколько дней, если вы на фунт масла прибавите четверть истолченной в тонкий порошок негашеной извести. Если вы поместите все это в дестилляционный сосуд или в пузырек с длинным горлышком и будете каждый день неподолгу взбалтывать, масло отбелится и не густеет».

§ 119: «Светлое льняное и ореховое масла отбеливаются в течение одного месяца квасцами и водой. Для отбелки льняного масла рецепт: поместите в бутылку 1 фунт масла и $^1/_4$ фунта негашеной извести и часто взбалтывайте, масло отбелится в несколько дней и не густеет».

В § 321 читаем: «Возьмите кварту масла и две горсти обыкновенной негашеной извести, поместите их в глазурованный горшок и оставьте на 3 или 4 дня, перемешивая 3 или 4 раза в день; затем осторожно вылейте масло в стеклянную бутылку и хорошо ее закупорьте и затем ставьте утром и вечером на один или два часа на солнце; приблизительно в течение 3 недель масло очистится».

«М. Адам Сузингер, хороший художник, раньше смешивает известь с маслом и оставляет их вместе на несколько дней, затем наливает сверху воды и ежедневно их часто взбалтывает, держа их в тени, в комнате».

В этом последнем разделе мы имеем методы обработки масла без доступа кислорода воздуха, так как негашеная известь поглощает воду из масла, выделяет тяжелую углекислоту, которая изолирует масло от соприкосновения с воздухом. Процесс этот может быть активизирован действием температуры, что мы и находим в одном из старейших технологических указаний, касающихся обработки масла для живописи. В третьей книге «De coloribus et artibus Romanorum» Гераклий говорит «о масле как о связующем (tempera) для красок»: «Всыпь в масло немного извести и свари его, снимая пену». После варки Гераклий советует прибавить в масло свинцовых белил и осветлять его на солнце.

Разбирая процесс этой варки, Бергер видит в негашеной извести только вещество, поглощающее из масла воду (Бергер, т. III, стр. 44), без каких-либо последующих из того выводов.

Итак, на основании трактатных данных обработка масла для живописи без доступа кислорода издавна имела место, мало того, уплотнение масла комбинацией высоких тем-

ператур при углекислоте было известно от времен Гераклия [1].

Обработанные таким образом, так называемые полимеризованные масла имеют совершенно другой процесс высыхания по сравнению с маслами, тем или иным способом оксидированными. Полимеризованные масла сохнут равномерно во всей толще, и образование поверхностной пленки отодвигается в них к концу процесса высыхания. Логический из этого вывод, на основании всего вышеизложенного, что подобные полимеризованные масла не должны темнеть, и это вполне подтверждается лабораторными наблюдениями.

Итак, при обычно уплотненных—оксидированных маслах (воздух, свет, температура, металлы) уменьшение пожелтения при сохранении лаковости пленки (по высыхании) достигается, с одной стороны, методом обработки масел (при надлежащих качествах исходного сырья), с другой—введением легких смол на эфирных маслах.

Целесообразность метода оксидации масла обусловливается видом просыхания масла (см. табл. 2)—характером образования первой пленки и последующего просыхания нижележащих слоев.

Участие антиоксидантов в процессе обработки масла (квасцы) имеет определенные положительные результаты на непотемнение пленки (при условии, если они не оставляют в масле реагентов, вредно воздействующих на те или иные пигменты).

И, наконец, полимеризованные масла просыхают совершенно иным, по сравнению с маслами оксидированными, образом, т. е. равномерно и по всей толще, а следовательно, и темнеют минимально по сравнению с маслами других обработок (см. табл. 2ж). Правда, полимеризованные масла темны и медленно просыхают, и Гераклий поставлен был в естественную необходимость отбелять их на солнце, добавляя в масло свинцовых белил для получения эффекта скорейшего его просыхания.

Вполне удовлетворительное просыхание (в смысле сроков) нетемнеющие полимеризованные масла получают при предварительном (перед полимеризацией) освобождении их от белков (см. табл. 2з).

Итак, в результате наблюдения за процессом высыхания разных видов масел и при разных видах их обработки мы имеем

[1] Время жизни Гераклия, так же как и Теофила, до сего времени определяется очень приблизительно, предположения разнятся от IX до XI в.

данные констатировать закономерность во взаимоотношениях следующих показателей процесса:

1) сроков просыхания;

2) сохранения (в той или иной мере) лаковости пленки:

а) в процессе первого просыхания и

б) в процессе дальнейшего высыхания;

3) явления губчатости—характера течения этого процесса и его конечного вида;

4) потемнения и пожелтения пленки (степени, срока и вида).

Методология испытания масла еще весьма мало разработана. В ряде работ Института лаков и красок над испытанием масел удалось наметить и увязать закономерность взаимоотношения основных (четырех) показателей качеств масла в процессе его высыхания и учесть закономерную связь этих показателей с показателями кислородных чисел. В этом аспекте следует особо отметить ценность работ научной сотрудницы Института Т. Ф. Новиковой. Одну из многочисленных таблиц, ею разработанных, на основе систематики и учета лабораторных наблюдений, приводим в настоящей статье (см. табл. 2).

В результате лабораторных наблюдений, трактатного материала и наблюдения над состоянием масляных картин разных эпох мы полагаем, что в своей работе над маслом Ван Эйк не мог ограничиться типом обычной варки масла, используя только температуру и кислород воздуха. Процесс варки он должен был усложнить введением начал, противодействующих энергичному образованию первой пленки в процессе высыхания масла, причем вполне возможно участие антиоксидантов. Вероятнее всего и проще предположение, что Ван Эйк шел по линии полимеризации масел. К этому методу имеются вполне достаточные исторические предпосылки в дованэйковской эре, равно как и после Ван Эйка следы этого метода мы можем проследить в позднейшем трактатном материале.

Лак, как растворитель плотного масла, в методе Ван Эйка, вероятно, должен был иметь место, но это не был лак в нашем современном смысле слова (т. е. тяжелые смолы—янтарь или копал на масле, как то полагают Эйбнер, Оствальд, Истлэк, Меррифильд и др.), а эфирное масло; именно к этой мысли приводят и лабораторные наблюдения и трактатные данные.

Полимеризованные масла сохраняют одно, общее всем жирным маслам свойство—слабую способность проникновения в твердую среду, тогда как, наоборот, петроль (или горное масло специальной очистки и перегонки) в значительной мере этой способностью располагает. Следовательно, в смеси с маслом

петроль, растворяя и разжижая масло, проводит его в такие поры твердой среды (грунта), в какие самостоятельно масло проникнуть не могло бы. Следовательно, петроль, являясь растворителем масляной краски, обеспечивает последней целесообразную связь в грунтом.

Следует отметить, что цвет краски (положенной на грунт) обусловливается (говоря суммарно): 1) качеством цвета пигмента, 2) оптическими данными связующего, 3) формой частиц пигмента, 4) их взаимораспределением или, вернее, системой связи частиц между собою при данном связующем и, наконец, 5) системой связи всего красочного слоя в целом с грунтом и 6) цветом грунта.

Петроль, входя в состав краски, не являясь связующим веществом (он уходит из него целиком и без какого-либо остатка по высыхании), имеет благоприятные следствия и на: 1) взаимораспределение в среде красочного слоя частиц пигмента и, кроме того, 2) способствует организации целесообразной связи красочного слоя с грунтом; оба эти следствия действия петроля, являясь началом физической стойкости краски, имеют и узко оптические следствия в цвете или тоне краски. Знаменательно, что в XVI в. Арменини и Боргини смесь страсбургского или венецианского терпентина с горным маслом считают за лучший лак.

Конечно, целесообразность терпентинового масла и петроля как растворителей густой краски на масле мыслима только при надлежащих качествах основного связующего —масла, т. е. при должном сырье и методе его обработки.

Предполагать участие масляного тяжелого лака в краске Ван Эйка не логично; чтобы приготовить такой нетемнеющий лак, надо уметь прежде всего приготовить нетемнеющее масло. Если же такое масло найдено, то, стирая на нем краску, прибавлять к ней тяжелую смолу нет никаких оснований.

Ван Эйк в своих изысканиях исходил из необходимости реконструкции процесса высыхания масляного покровного лака (для покрытия им яичной темперы). Поскольку «открытие» сохнущего без солнца и нетемнеющего лака было естественной причиной нового и большого «открытия», именно масляной краски, также без солнца просыхающей и сохраняющей по просыхании общефизическую и оптическую стойкость, то естественно, что это последнее «открытие» обрадовало Ван Эйка больше, чем первое. Ван Эйк не мог не понимать, что им открыт новый материал, новый технический метод, с новыми живописными возможностями, при котором покровный лак (исходный

момент ванэйковских изысканий) в значительной мере утрачивает свое живописное значение и как покровное и как оптическое средство.

Может быть спорным вопрос, вводил ли Ван Эйк терпентин в состав своей краски для улучшения ее оптических свойств и лучшего сохранения свойств эластичности в конечном продукте высыхания масла. Это сделал Ван Дейк в XVII в., и его живопись, относительно, очень хорошо сохранилась в цвете. В XVI в. в Италии страсбургский терпентин фигурирует в живописном обиходе. Следовательно, появление с севера этой смолы можно связать с открытием Ван Эйка. За неимением прямых трактатных указаний оставим пока этот вопрос открытым, тем более что то или иное его решение не меняет существа ванэйковского метода.

Что же можно добавить к «темным» словам Вазари?

По существу ничего. Вазари изложил весьма технологически точно процесс работы Ван Эйка. Масло в руках Ван Эйка стало лаком. Из масла, материала, подверженного распаду через губчатость, Ван Эйк приготовил масло-лак, которое, являясь крепким связующим, не темнеет по высыхании. Об этом свидетельствуют сохранность ванэйковских красок и стойкость их живописного эффекта.

История масла как живописного материала двигалась по линии совершенства опыта и расширения масштаба наблюдений в целях овладения особенностями природы масла как живописного связующего. В документе Гераклия не найдено способов примирения технологических противоречий, скрытых в масле. Метод варки, по Гераклию, может дать прочное нетемнеющее масло, но это масло очень плохо сохнет; из этого Гераклий находит выход в отбелке масла солнцем и форсирует оксидацию свинцом, т. е. обеспечивает в той или иной мере форсированное образование первой пленки, т. е. усиливает потемнение за счет ускоренного срока просыхания. Масло-лак Ван Эйка быстро сохнет и не темнеет. Это очень большое открытие возможно было сделать только на основе большого исторического опыта и знания индивидуальной природы масла, которым располагал такой представитель «индивидуального универсализма», как Ван Эйк.

Но индивидуальные достижения и «секреты» в такой сложной проблеме, как качество масла для живописи, не могли стать широким и крепким общим достоянием современников, с одной стороны, а с другой—то, что и было крепким техническим достоянием художника, по мере роста противоречий

капитализма и упадка живописи все больше вырождалось и отмирало.

«Научная обработка в широком смысле проблемы лако-красочных продуктов возникла в последние десятилетия. Поэтому естественно, что о достаточно полно разработанной теории этих материалов еще не может быть речи». Так начинает свой доклад на первом Всесоюзном съезде Дорн, а заканчивает его так: «Время индивидуального универсализма Аристотеля и Леонардо да Винчи прошло безвозвратно. Капитализм создал в своих целях тип узкого специалиста. Универсализм, однако, опять появляется на высшей ступени общественного развития социализма, но уже как коллективный универсализм. Задачей этого научно-универсального коллектива должно явиться создание однородной (но не односторонней) теоретической системы лако-красочных покрытий, которая должна спаять в единое целое весь комплекс связанных с лако-красочной промышленностью познаний и научных заключений, независимо от того, будет ли это относиться к явлениям физического, химического, экономического характера или к явлениям, входящим в сферу компетенции других дисциплин».

Настоящая статья есть только краткий подсчет, и далеко не исчерпывающий, комплексной работы специальных отделов государственной Третьяковской галлереи и Института лаков и красок, директор которого Дорн лично руководил работами подсектора испытания живописных материалов.

В сложной технологии масляной краски еще очень много неясного и неизученного, но даже те немногие научные материалы, собранные в последние 4—5 лет на основе «однородной, но не односторонней» теоретической системы, не позволяют нам следовать в изучении истории техники масляной живописи по исследовательскому, чисто эклектическому пути, предлагаемому Бергером, а равно и видеть замену ванэйковского технического метода в лаке, предлагаемом Оствальдом.

Приведем за малыми сокращениями последнюю статью Оствальда, «Изобретение Ван Эйков как значительное достижение живописной техники»[1]. излагающую его взгляд: 1) на теорию Бергера, 2) на технический метод Ван Эйков, 3) на толкование источников (Вазари) и 4) на материал масла.

«С известным чувством неуверенности я решаюсь поделиться моими, полученными экспериментальным путем выводами от-

[1] Перевод А. Н. Лужецкой и С. А. Шестаковой.

носительно тех крупных достижений в области живописной техники, которыми мы обязаны, согласно старым источникам и позднейшим данным по этому вопросу, братьям Ван Эйкам, в особенности Яну. Я никогда не предполагал взять на себя разрешение столь спорной задачи, но, имея много раз возможность наблюдать прекрасную сохранность и высокие технические качества произведений школы Ван Эйков, пришел к убеждению, что эмалевая поверхность их красочного слоя, лишенная каких бы то ни было следов кисти, указывает на применение мастером исключительно податливого материала, который мог быть легко наносим мягкими кистями.

Хотя я и не ломал себе голову над вопросом о том, какими средствами могли быть достигнуты вышеуказанные качества, однако попытки объяснения этого вопроса, как например, у Бергера в его книге «История развития техники живописи», всегда казались мне недостаточными, в особенности же гипотеза Бергера о яично-масляной темпере[1].

Такой способ требует прежде всего ограничения в употреблении высыхающих масел и даже полного их исключения, так как затвердение масел является процессом очень длительным (затягивающимся на столетия) и неизбежно вызывающим образование трещин, вследствие окисления, сопровождаемого изменением субстанциональной сущности. Противоположностью в этом отношении служат растворы смол в летучих жидкостях. В этом случае затвердение основано на испарении растворителя, после чего красочный слой приходит в состояние покоя, по крайней мере постольку, поскольку не окисляется сама смола.

Опыты Лаури устанавливают, что затвердевший масляный слой губкообразен и проницаем для воды и воздуха, в то время как смоляной слой стеклообразно сплавлен и непроницаем, и поэтому только лаковая среда дает заключенной в ней краске защиту.

Однако небольшая примесь масла, видимо, желательна, так как сообщает пасте удобство при работе.

Поэтому я приготовил смесь из равных частей копалового лака и терпентина (а не терпентинового масла), разведенных равным количеством толуола.

Небольшое добавление макового масла (от 5—10%) значительно облегчает работу, составленной на таком живописном лаке, пастой.

[1] Излагаемую здесь Оствальдом теорию Бергера опускаем.

Подобная смесь имеет свойство после испарения толуола, т. е. примерно через $^1/_4$ часа, настолько затвердевать, что поверх нее можно при соблюдении осторожности наносить новые слои.

Затем паста еще примерно в течение 4 дней остается сырой (т. е. клейкой), а затем сохраняет свойство медленно растворяться при соприкосновении с растворителями, что дает возможность делать повторные прописки, не опасаясь разрывов. Еще долгое время после того, как паста перестанет быть клейкой, указанная растворимость, а следовательно, возможность повторных прописок сохраняется, так что практически имеется полная возможность, не торопясь, заканчивать работу.

Когда мною были изготовлены по этому рецепту первые картины, мне бросился в глаза эмалевый блеск поверхности и, кроме того, с одной стороны, легкость передачи мягких переходов, с другой—мелких деталей при помощи тонких острых кистей (лучше, чем в акварели).

Все это характерные особенности старых фламандских картин, отличающие их, помимо хорошей сохранности, от произведений собственно масляной живописи.

Когда мною затем было обнаружено, что примененная паста обладает значительной стойкостью на выветривание и изнашивание, то я пришел к убеждению, что и во времени она также окажется стойкой, подобно материалам, употреблявшимся старыми фламандскими мастерами. Данными, найденными мною по поводу техники братьев Ван Эйков, мои выводы вполне подтверждаются. Конечно, у фламандцев не могло быть толуола, но последний играет у меня лишь роль летучего разжижителя и может быть заменен любым другим летучим маслом.

Как известно, Вазари, у которого мы находим первые сведения по этому вопросу, называет Яна Ван Эйка изобретателем масляной живописи, мнение, подвергавшееся жестокой критике позднейших авторов, так как легко было доказать, что масляная техника еще задолго до Ван Эйков применялась в живописи. Так Ченнини в 1400 г. дает соответствующие рецепты. У него мы находим указание на то, что смолы растворяли в горячем льняном или ореховом масле, а плохо податливый лак нагревали для сообщения ему удобства при работе.

Следовательно, задача состояла не в том, имелось ли подобное связующее вещество, а в том, как слишком вязкую жидкость можно было сделать удобной к применению в живописи.

Изобретение Яна Ван Эйка состояло в том, что он разбавлял вязкий смоло-масляный лак летучим маслом (терпентином

или аспиковым маслом), благодаря чему старая неудобная масляная паста становилась удобной при работе кистью.

Первое возникающее по этому поводу возражение, это то, как столь простая вещь могла не быть известна раньше. Ответом на это служит то обстоятельство, что летучие масла, хотя и были известны ранее, но применялись не в живописи, а в фармацевтии.

У Ченнини, который описывает все возможные техники, имеющие хотя бы отдаленную связь с живописью, мы нигде не встречаем названия этих масел.

Следовательно, применение летучих масел в живописи могло иметь место не ранее XV в., а Ян Ван Эйк жил от 1390 до 1441 г.

То, что подобное изобретение близко Ван Эйку, видно из сообщения Вазари.

«При таких обстоятельствах произошло, что Джованни фон Брюгге, фландрский художник, очень ценимый за его искусство, делал опыты с различными сортами красок, и так как он был знаком с алхимией, то дестиллировал различными способами масла для изготовления лаков и т. д.»

Во втором издании Вазари делает это место неясным, поставив вместо «постоянно дестиллировал масла» «делал различные масла».

Это изменение вызвало многочисленные комментарии. Мне кажется наиболее вероятным, что Вазари хотел затемнить сведения, сообщаемые в первом издании, так как Ян Ван Эйк хранил в тайне свое изобретение почти до самой смерти. Антонелло да Мессина, отправившийся с целью узнать эти сведения в Брюгге, также в качестве секрета привез их в Италию, где они медленно распространялись по мастерским художников, но не были открыто опубликованы в рукописи или печати.

Все другие сведения того времени по этому вопросу также не противоречат этому[1].

«Это описание вполне соответствует тому, как ведет себя указанный выше живописный лак. Следует сказать, что в терпентиновом масле на воздухе образуется катализатор, который значительно ускоряет просыхание льняного и орехового масел. Следовательно, его добавление не только повышало удобство при работе этой пастой, но и ускоряло просыхание масла, поэтому легко себе представить, что эффект как изобретателю, так и его современникам казался чудесным.

[1] Здесь опускаем известное сообщение Вазари об изобретении Ван Эйка.

То, что летучие масла позднее (в конце XVI в.) применялись в живописи, видно из указания Ломаццо (Бергер, т. III, стр. 237), который называет ореховое и спиковое масла и другие вещества.

Дальнейшие указания находим в следующем месте у Вазари: «Хотя купцы... посылали подобного рода картины властелинам и высокопоставленным лицам, это искусство все же не имело распространения. Несмотря на то, что посылаемые картины имели сильный запах от примеси масла к краскам, особенно когда они были новые, так что казалось возможным узнать составные вещества, открытие все же не было сделано в течение многих лет».

Льняное и ореховое масла имеют лишь слабый запах, тогда как терпентиновое и спиковое масла—напротив, очень сильный, но так как оба летучи, хотя последние частицы их испаряются из смоляного раствора очень медленно, запах после продолжительного времени исчезает.

Вазари указывает в своем тексте на то, что запах легко мог выдать секрет, однако, очевидно, мысль была в то время далека от того, что пахнущее вещество является тем, на котором основана северная техника, так что теперь столь близкий вывод не был сделан в течение многих лет.

Как следствие новых художественных потребностей ренессанса первоначально медленная и методическая техника Ван Эйков претерпела значительные изменения: дерево заменяется холстом, а стремление к ускорению живописного процесса создает новые методы работы.

Таким образом интерес к старой технике ослабел, и нить преемственности оборвалась. То обстоятельство, что старая техника окажется впоследствии значительно прочнее новой, более быстрой, в то время не могло быть известно.

Лишь в новое время, когда это различие становится все более очевидным, возникает насущный вопрос о том, на чем это основано?

Ответ, который мы можем дать, теперь таков:

Во-первых, значительная примесь смолы к сохнущему маслу делает связующее вещество в картине более однородным и улучшает техническую сделанность.

Распространившаяся, примерно после Тициана, чистая масляная живопись выявила как раз плохие свойства чистого масла как связующего вещества, а именно губкообразность и медленное самоокисление слоя.

Во-вторых, применение холста действует в том направлении,

что окисление от воздуха производит свое разрушительное действие с обеих сторон, в то время как старые деревянные доски защищали оборотную сторону, кроме того, холст постоянно сжимается и расширяется, в зависимости от степени влажности воздуха—вследствие этого ослабляется сцепление частиц красочного слоя; это явление имеет место и при дереве, но только в значительно меньшей степени.

В настоящее время имеется достаточный выбор материалов, свободных от этого недостатка.

В-третьих, северные мастера следили за тем, чтобы достигать по возможности тонкого слоя. Дюрер пишет своему заказчику Хеллеру, что он подготовлял и прописывал свою картину 5 или 6 раз; это указывает на чрезвычайную тонкость каждого слоя, что возможно лишь при употреблении очень жидкого материала.

Прочность же масляной живописи (в широком смысле этого слова) обратно пропорциональна толще красочного слоя.

Если придерживаться этих трех условий, то можно писать картины, которые будут, очевидно, столь же прочными, как и у старых северных мастеров школы Ван Эйка. Вопрос только в том, будет это иметь большое значение для наших потомков через 600 лет?»

По смыслу самой статьи Оствальд не претендует на более или менее полное разрешение «секрета» Яна Ван Эйка, но тем не менее о своем «Mallack'e» Оствальд пишет, как о вполне подходящем коррективе к масляной краске и даже более, как о заменяющем масло целесообразнейшем связующем пигмент средстве.

Сама по себе методология Оствальда, если не в разрешении основного вопроса, то хотя бы в подходе к нему—весьма знаменательна.

Бергер переиначивает слова Вазари (см. стр. 77) в целях лучших доказательств своей «масло-яичной эмульсионной теории». Оствальд, не соглашаясь с теорией Бергера, обвиняет Вазари в умышленном затемнении истины о методе Ван Эйков.

В замене слов первого издания «дестиллировал масла» словами «делал масла» во втором издании Оствальд видит злой умысел Вазари.

Вазари откровенно и ясно пишет, как и почему Ван Эйк встал перед вопросом масла как связующего. Если метод решают выбранные им из многих жирные масла—льняное и ореховое—при специальной их обработке («другие вещества» участвуют в варке масла), то эфирное масло пока здесь еще не при чем.

Надо сначала «сделать» масло—основное, решающее метод связующее, а потом уже «дестиллировать» эфирные масла, упо-

требляя последние как растворители в целях технического использования основного «открытия»—целесообразного связующего. Центр тяжести в «сделал» связующее, а не «дестиллировал» растворители к нему [1].

В этом следует видеть смысл корректива, внесенного Вазари во второе издание, и иного здесь видеть нельзя, если верить и считаться с техническими данными трактатов Фациуса, Филарэтэ, Вазари и др., которые явно акцентируют достижения и переворот, сделанные Ван Эйком в области раскрытия «секрета» жирных масел как живописного связующего.

Оствальд своими выводами сам себя опровергает. «Распространившаяся, примерно после Тициана, чистая масляная живопись выявила как раз плохие свойства чистого масла как связующего вещества, а именно губкообразность и медленное самоокисление слоя».

Почему же после Тициана? А как же и чем писал сам Тициан? Почему в масляной живописи Тициана масло «не выявило» своих плохих свойств? Чем же гарантированы физическая стойкость и живописный эффект тициановской масляной краски и его современников Пармеджанино и Корреджио, которые не знали тяжелых смол и в частности копала? Почему их картины не погибли от «губкообразности и медленного самоокисления слоя»? Мы полагаем, потому, что эти порочные тенденции устранялись из масла главным образом методом обработки масла, как это описано у Вазари. Масло «вообще»—сырье, подвержено распаду через явление, описанное Лаури, но из этого вовсе не следуют выводы о связующей несостоятельности масла (Лаури, Оствальд, Бергер), должным образом обработанного.

В разрезе ванэйковского масляного метода разговор «о чистой масляной живописи» и о «плохих свойствах масла» (вообще), как это делает Оствальд, или «вообще о масляной краске в современном смысле слова», как делает это Бергер, равносилен отрицанию факта существования картин Ван Эйков, Тициана и даже Ван Дейка. Оствальд не настаивает на использовании в его лаке толуола, но почему же мы должны согласиться с целесообразностью в этом лаке тяжелой смолы—копала (какого?) и макового масла (какого?).

Этот лак нецелесообразен еще и тем, что он ставится в какую-то неясную связь с проблемой Ван Эйков, отводя нас от

[1] Нам представляется, что дестилляция эфирных масел была широко известна алхимической науке XV в., сведения же об эфирных маслах Эйбнер находит в VIII в.

понимания основных принципов масла как связующего и затемняя роль эфирных масел (и растворителей) и смол в масляной технике. Авторитет Оствальда, как исключительного физика, произведш:го огромные перевороты и в области цветоведения и ряде других дисциплин, соприкасающихся с живописью, нисколько не умаляется вышеприведенной неудачной его экскурсией в область реорганизации масляной техники.

Но лучше, чтобы судьба масляной живописи ни в какой мере не имела печальных следов от случайной журнальной статьи.

Возвратимся к методу Ван Эйков. Как и при каких условиях он сварил масло? Какой исходный расчет его был в выборе сырьевой базы? На это мы не пытаемся дать ответа большего, чем сказано выше. Дальнейшая практическая разработка этого вопроса имеет уже более узкий интерес, так как при разрешении проблемы современной масляной краски и ее техники можно только использовать основные ванэйковские принципы обработки масла, но целиком следовать ванэйковскому методу не представляется нужным и целесообразным.

Использование масла Ван Эйком и позднее мастерами в XVI и XVII вв. происходило в совершенно другой историко-экономической и технической обстановке. Старый мастер, обработав и приготовив масло, сам его стирал с пигментом, для непосредственной надобности, и немедленно этой краской работал. Момент хранения стертой краски в старом техническом методе выпадал. При нашей современной технике краска (краска в тюбике) хранится некоторое время, а иногда и десятки лет в тюбике. Следовательно, от старой испытанной практики обработки масла мы можем взять только принципы обработки масла, оправдавшие свою целесообразность, и их видоизменить и приноровить к масляной краске, которая должна некоторое время храниться: 1) в темноте, 2) без доступа воздуха, 3) при данном пигменте, 4) и упаковке. В период хранения краски в оловянном тюбике в масле происходят процессы, обусловливаемые означенными четырьмя причинами. В данном случае оксидированные масла явно будут нецелесообразны и по общим причинам, указанным выше, и по причине высокого кислородного числа, представляющего благоприятную базу для загустения краски, при длительном хранении ее в тюбике. При современном приготовлении краски должен иметь место наилучший метод очистки масла при высококачественном исходном сырье. Современный метод отбелки «асканитом» (кавказская глинка из «Асканы») при температуре в 150°С освобождает масло от белков и дает хороший эффект на отбелку. На основе на-

блюдения Института лаков и красок установлено, что хранимые в оловянном тюбике цинковые белила, на масле, отбеленном «асканитом» (150°С, освобождение от белков), краска по мере длительности хранения в тюбике улучшала свои качества, т. е. по мере давности краска из тюбика темнела менее и улучшала свою глянцевость.

Вспомним замечания де Майерна к § 33: «Маковое масло отбеливается лучше, если его налить в очень широкое о л о в я н н о е блюдо, покрытое стеклянной пластинкой» и пр.

В рецепте 294 читаем: «Нортон, хороший художник, говорит, что он влил льняного масла в пузырь, закупорил его замазкой и пергаментом и выставил его на солнечный и лунный свет на 8 или 9 месяцев; по истечении этого срока масло стало очень прозрачным и светлым, как вода».

Принимая во внимание, что действие олова (тюбика) на масло ослабляется темнотой, так же как и ослабляются процессы, происходящие в масле (в тюбике) без свободного доступа кислорода, зная исходные показатели качества масла в момент стирки краски, можно относительно точно учесть момент связующей зрелости масла в будущем (т. е., вернее, масляной краски, хранимой в тюбике) при данной упаковке и пигменте. Этот процесс созревания масла в краске (хранимой в тюбике) можно форсировать или замедлять: 1) меняя условия хранения краски в тюбике (температура) или 2) меняя химический состав упаковки.

При условии скорого (по времени) использования краски по ее стирке следует к маслу прибавлять, в зависимости от требований, предъявляемых к краске, масло (того же сырья) слабой полимеризации при предварительном освобождении его от белков.

Конечно, краска будет целесообразнее использована и со стороны спектральной и с лучшим эффектом на высыхание при растворении ее в процессе работы эфирным маслом или лаком на терпентине с лаковым керосином.

Штудируя историю развития техники масляной живописи, сопоставляя исторические данные с показателями картинного материала, с одной стороны, и современными лабораторными данными—с другой, из комплекса краски мы естественно выделяем и акцентируем вопросы качественного масла как связующего. Техническую эпоху делает связующее. От него зависят эффективность и дееспособность методов использования пигментов; и чем данный пигмент лучше, тем настоятельнее это положение нас предостерегает от повторения тяжелых ошибок XVIII и особенно XIX в. Это тем более важно отме-

тить и потому, что правильные технологические установки на связующее гарантируют не только стойкость, но полноту и глубину цвета краски.

Конечно, эти положения о краске сохраняют силу только при технологически-закономерном использовании всех материалов краски в производстве и технически-закономерном использовании этой высококачественной краски художником.

В настоящее время Институт лаков и красок приступает к проработке проблемы—замены заграничных терпентинов продуктами отечественного сырья, что представляется возможными так же как и замена импортных легких смол отечественным, (из фисташкового дерева).

Не следует забывать, что общий эффект масляной краски в значительной мере, независимо от ее качества и метода использования, обусловливается качеством грунта.

Живописный упадок и катастрофическое разрушение картин XVIII—XIX в. с разительной очевидностью приводят нас к необходимости пересмотра основных технологических баз не только связующего, но и грунта, так как первое, даже при лучших своих качествах, не дееспособно дать здоровой и полной жизни краске без надлежащих качеств второго.

О качестве краски можно иметь суждение только в разрезе эффективности взоимоотношений пигмента, связующего и грунта. Это особенно следует помнить производственникам, страдающим производственной близорукостью и, умышленно или по недомыслию, боящимся завести очки для суждения о качестве краски своей продукции.

Вот основные положения, которыми хотелось бы предварить изучение документов, отображающих исторический ход развития техники масляной живописи.

Следует сказать еще несколько слов о настоящем переводе Бергера.

Художник изучающий технику масляной живописи, производственник, стоящий перед сложными проблемами технологии живописных материалов, и, наконец, музейный работник, штудирующий вопросы техники и технологии живописи, имеют в настоящем издании не только перевод капитального труда Бергера, но и комментарии к выводам Бергера по данным основным вопросам, что явствует и из настоящей вступительной статьи и из дальнейших подтекстных редакционных примечаний.

Свои выводы и положения Бергер строит на основе трактатных материалов и других источников, которые и цитирует в своем труде.

К сожалению (умышленно или неумышленно — об этом читатель будет иметь свое мнение по ознакомлении с настоящим изданием), перевод Бергером источников в некоторых ответственных местах, на которых Бергер строит свою основную, породившую столько недоумений и разногласий, «эмульсионную теорию» в понимани метода Ван Эйков,—темен и неточен.

Лабораторные научные накопления реставрационного отдела ГТГ и сектора испытания живописных материалов НИЛК, при тщательной научной работе переводчика над источниками вносят ясность в понимание истории развития техники масляной живописи, кардинальный исторический пункт которой—метод Ван Эйков—неосновательно усложнен и, затемнен Бергером.

В заключение еще раз и с полной ясностью надо отметить, что труд Бергера, вложенный в собирательство этого цикла исторических документов, поистине грандиозен, и ознакомление с ним представляет исключительный интерес в аспекте упрочнения технических баз нашего социалистического искусства.

э. бергер

История развития техники масляной живописи

Э. Бёрлеп

Цветоведение
в художественной технике ковроткачества

Введение

I

ПРОИСХОЖДЕНИЕ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Употребление масла в качестве связующего краску вещества, возможно, восходит к более далеким временам, чем это обычно до сих пор принято думать. Во всяком случае, можно уже проследить, когда стало известно свойство высыхания некоторых сортов масла, а также и их применение для живописных целей. Древнейшее указание подобного рода имеется у писателя начала VI в. врача Аэтиуса. Он пишет о знакомстве с льняным маслом, которое вошло в употребление вместо касторового, а также об ореховом масле, способ приготовления которого (из раздавленных грецких орехов) он описывает. При этом он добавляет: «Оно служит еще позолотчикам и энкаустам, так как сохнет и, делая позолоту и энкаустическую живопись на долгое время крепкой, сохраняет ее». Если верно предположение, что в энкаустике позднеримского времени для более легкой обработки горячих восковых красок имело место добавление

масла [это предположение основано на находке в St.-Médard des Près и на химическом анализе найденных при этом остатков красок (Chevreul)], то трудно возразить, почему художники того времени не могли из этого сделать нужные для своих технических целей выводы, тем более, что растворимость всех смол в маслах была фактом, известным древним[1]. Такая смесь, как основа связующего вещества для красок, имеет все данные быть применимой к живописи. Поэтому нет ничего удивительного, если время от времени всплывает гипотеза, что еще древние греки пользовались связующим веществом, похожим на масло, хотя источники ничего об этом и не говорят. Если в дохристианскую эру знакомство с техникой, похожей на нашу масляную живопись, и исключается единогласным молчанием об этом древних историков, тем более вероятной становится возможность того, что в первых столетиях нашего летоисчисления в этом направлении наметился переворот. Доказательством тому являются многочисленные находки в эллино-египетских могилах, которые единогласно относятся учеными к II—IV вв. нашей эры. Среди выполненных большей частью энкаустикой очень хорошо сохранившихся портретов имеется много и таких, которые до неузнаваемости испортились, потемнели и потрескались. То, что здесь должны были быть применены различные техники, можно считать вполне достоверным, ибо нельзя иначе объяснить столь различную сохранность, как не разными видами красочного материала.

Еще в 1827 г. Минутоли указывал[2] на сходство техники находимых при мумиях портретов эпохи Птоломеев с масляной живописью. Во всяком случае, многие и как раз лучшие из привезенных в Европу, найденных с мумиями портретов принадлежат к энкаустике; другие исполнены темперой, состоявшей, видимо, из пунического воска, и третьи—менее ценные, испорченные потемнением, указывают на то, что применялась еще третья техника. Последняя, по моему мнению, является переходной техникой от энкаустики к более поздней масляно-смоляной живописи, о которой более подробно сообщает один из старейших источников—манускрипт Лукка.

Этот манускрипт относится, приблизительно, к IX в. (ученым Грегоровиусом он датируется VIII в.). Мы видим здесь применение смешанного с различного рода смолами льняного масла

[1] Plinius, XIV, 123. Resina omnis dissolvitur oleo.

[2] Über die Pigmente und die Malertechnik der Alten, inbesonders über die der alten Aegypter.

для живописи, имеющее целью достигнуть прозрачности краски на каком-нибудь грунте, будь то золото или другая краска.

Между прочим, здесь можно уже заметить правильное использование оптических особенностей материала масляных красок. Следующими по времени являются северные источники Гераклия и Теофила с их уже развитой масляной техникой.

На юге масляная краска имеет лишь ограниченное применение. По крайней мере, судя по указаниям византийского монаха Дионисия («Руководство по живописи», § 53), масляными красками исполнялись лишь обнаженные места тела при живописи на досках. Из Византии масляная техника проникла в Италию в XIII и XIV вв. Ченнини описывает (гл. LXXXIX) масляную живопись «на стене или на доске, на железе и камне» и указывает при этом на большое распространение этой техники в немецких странах. Из других источников мы знаем, что живопись масляными красками применялась в Англии еще в XIII в. для украшения королевских покоев и церквей, а в Страсбургском манускрипте мы находим доказательства распространения масляной живописи на германском севере в XV в. Сюда еще следует добавить относящиеся к тому же времени рецепты Болонского манускрипта, которые говорят об очистке масла и способах сделать его сохнущим.

Итальянские художники раннего Возрождения, технику которых подробно описывает Ченнини, правда, держались еще чистой темперы (яичный желток или целое яйцо, размешанное с соком молодых фиговых побегов), однако пользовались и масляными красками для лессировок при заканчивании одежд и т. п. В стенной живописи, которую начинали «à fresco», а кончали «à seccо» для достижения определенных эффектов, также пользовались прозрачностью масляной краски, как это видно из гл. CXLIV Ченнини. Поэтому можно с полным правом утверждать, что масло в качестве связующего вещества для красок было хорошо известно эпохе раннего Возрождения; приготовленный с сандараком масляный лак (vernice liquida) служил золотистой прозрачной средой, при помощи которой все краски под конец приводились в общую гармонию (гл. CLV Ченнини).

Что касается станковой живописи в Италии XVI в. и изменений в ее техническом обиходе, то нельзя отрицать переворота, происшедшего в нем на рубеже XV и XVI вв. О сущности этого технического нововведения мы находим в источниках лишь смутные указания, но выдающиеся живописные произведения этого времени с достаточной ясностью свидетельствуют о фактическом наличии нового технического достижения. Влияние ни-

дерландской техники на итальянскую приводит к проблеме «изобретения» масляной живописи.

II

«ИЗОБРЕТЕНИЕ» МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ БРАТЬЯМИ ВАН ЭЙК[1]

Прежде, основываясь на Вазари и заимствовавшем у него этот рассказ Ван Мандере, изобретение масляной живописи приписывали братьям Ван Эйк. В последнее столетие достоверность этого рассказа оспаривается.

Рукопись Теофила указывает на применение масляных красок в живописи уже в раннем средневековье. Распэ, открывший в Кембриджской библиотеке рукопись Гераклия, бросил в Вазари первый камень, а после того, как в Ватиканской библиотеке была найдена рукопись Ченнино Ченнини и стала известной Hermeneia Дионисия, всем сделалось ясно, что весь рассказ об изобретении масляной живописи Ван Эйками—сказка, навязанная последующим поколениям «болтуном об искусстве из Ареццо».

В настоящем исследовании в связи с предпринятыми изысканиями я хочу попытаться на основе исторического и естественного развития техники живописи вновь отвоевать братьям Ван Эйк столь сильно оспариваемую заслугу, которой они достойны, не обсуждая при этом достоверности рассказа Вазари, несмотря на все то, что против него сказано.

В наше время никакая другая техника не окутана таким мраком, как техника Ван Эйков, и восстановить ее является целью многих исследователей, работающих в области техники живописи и химии красок.

Источники не дают достаточного ответа на этот вопрос, из них мы лишь узнаем, что масло в качестве связующего вещества применялось и до Ван Эйков; метод же химического анализа малоприменим, поскольку он сопряжен с порчей картины; кроме того, произведения одного художника часто сделаны по-разному (так например, у Thomas von Mutina в одной картине применены клей и яйцо, в другой—масло).

Химия дает определенный ответ лишь в том случае, когда находят одно масло; когда же находят и масло, и клей, и яйцо,

[1] Эта и следующие главы, до главы «История развития техники живописи в Италии» (стр. 106), приведены из III тома Бергера. *Прим. ред.*

то химически невозможно определить, употреблялось ли масло для лессировок в виде лака или в эмульсии и в какой последовательности. Кроме того, химический анализ не вскрывает вопроса техники, т. е. последовательности работы, как например, в картинах ранней кельнской или ранней голландской школ, которые, быть может, написаны более сложной техникой (эмульсии), по сравнению с описанной Теофилом, в которой чередовались три темперных красочных слоя на гумми с прослойками масла. Возможны опыты воспроизведения оригинала с повторением их технического метода, но такие копии оставляют открытым вопрос о прочности.

Причина того, что разрешения вопроса до сих пор искали с одной единственной стороны, основана, как мне кажется, на ошибочной предпосылке. Всегда утверждали, что Ван Эйки изобрели масляную живопись (утверждение, которое, однако, историками искусства признано ошибочным) и что разрешения вопроса следует искать в способе приготовления масла, так как картины Ван Эйков, Мемлинга, Гольбейна, Дюрера и др., «которые написаны масляной живописью», хорошо сохранились. Но кто может с уверенностью утверждать об этих картинах, что они вообще написаны масляными красками в нашем смысле слова?

Надо не иметь глаз, чтобы не заметить, что картины XIV и XV вв. имеют совершенно другой характер красок, который сразу меняется в конце этого столетия, и что необыкновенная чистота и прозрачность старых картин в следующем столетии сменяются более тяжелым и темным общим тоном.

Следующая ниже попытка объяснения техники Ван Эйков исходила из иной, чем обычная, точки зрения, а именно из исторического и естественного развития техники, которое прежде всего устанавливает следующее:

1) источники указывают на непрерывное применение масел (особенно льняного) в течение столетий, и все согласны в том, что Ван Эйками было внесено значительное нововведение, о чем бесспорно свидетельствуют как их произведения, так и их последователи. Естественно предполагать, что нововведение Ван Эйков должно было состоять в чем-то ином и большем, чем всем известное смешение масел с красками[1];

[1] См. вступительную статью. *Прим. ред.*

2) так как исторические данные согласны, что нововведения Ван Эйков относились специально к масляной живописи, то в области этой техники, очевидно, произошел такой переворот, который давал право говорить о новой системе;

3) новая система живописи обнимает не только связующее вещество, но и весь метод работы: грунтовку, подмалевок, самое живопись и крытье лаком.

III

ВЗГЛЯДЫ НА ТЕХНИКУ ВАН ЭЙКОВ

При описании итальянской техники XV в. (Бергер, т. III) говорится о проникновении с севера в Италию особого вида масляной живописи. Ченнини сообщает о живописи масляными красками на доске или стене, которая «в большом употреблении у немцев».

Прежде всего следует выяснить, могла ли техника живописи развиваться на севере, во Франции, Нидерландах или Германии иным образом, чем в Италии. В этих странах станковая живопись была, видимо, под влиянием миниатюры. В манускриптах Гераклия, Теофила и Страсбургском указывается на специфические особенности северной техники, на своеобразную технику темперы на вишневом клею, покрывавшуюся лаком; в методе, приводимом Страсбургским манускриптом (темпера на животном клею с медом и уксусом), отмечается и подчеркивается то преимущество, что художник благодаря повторному крытью лаком не один раз может видеть полную действенность своего произведения, а посредством повторных прописей—исправлять ошибки и «завершать» работу.

Разница между этой северной и староитальянской темперой заключается в том, что метод последней (яичная темпера с фиговым молоком) после покрытия лаком исключает возможность дальнейших прописок. Итальянские художники эпохи Ченнини должны были до конца работать яичной темперой, не покрывая ее в процессе работы лаком. Они, конечно, могли еще при заканчивании работ применять масляные краски, тогда как северяне имели возможность между слоями лака пользоваться клеевой темперой или масляными красками.

Мы должны признать покрытую олифой клеевую темперу, которую Теофил ставит рядом с живописью красками, стертыми на масле, за технику до-ванэйковских нововведений. Этой тех-

никой пользовались старейшие кельнские, вестфальские и фландрские художники.

Недостатки этой техники: 1) необходимость сушки на солнце, как только один красочный слой написан и покрыт масляным лаком (что особенно затруднительно на севере), и 2) незначительная сопротивляемость краски влаге до нанесения лакового слоя. Замена солнца слабым огнем создает опасность загрязнения еще непросохшей поверхности, а кроме того, при этом грунт и дерево легко трескаются, и дерево коробится.

Это как раз те недостатки, которые, по словам Вазари, вызвали изобретение Ван Эйков. Что же сделали Ван Эйки? Смешивать краски с льняным или ореховым маслом, как и очищать, и делать более скоро сохнущими различные сорта масел [1] давно умели; были известны даже и масляные лаки, как «vernice liquida» и «vernition», и с ними смешивали краски для «pictura translucida» (прозрачная живопись) и лессировок. Протравы для золочения употреблялись на севере повсеместно; сиккативы (сульфат цинка—Страсбургский манускрипт) как средство ускорить высыхание масел и даже дестиллированные масла также были известны, ибо «белый лак из Брюгге», который указан в счете из Эли 1350 г., может быть только лаком, приготовленным на терпентиновом масле[2].

В чем же состояло «изобретение Ван Эйков»?

Ильг и Меррифильд считали, что это был лак, приготовленный из льняного масла и смол; по Гендри, Истлэку и Меррифильд, это был амбровый лак; Мериме полагал, что Ван Эйками был изобретен прекрасный сиккатив, причем краски они смешивали с лаком во время работы; по Мотте, это были новые лаки; Миланези и др. думали, что изобретение состояло в улучшении просыхания масла; Секко Суарди ди Бергамо считал, что Ван Эйки нашли особенно чистое масло, и т. д.

Большинство современных исследователей, как Тамброни, Вааген, Румор, считают, что Ван Эйки не изобрели, а усовершенствовали масляную живопись, и секрет не в рецептах, а в методе работы; близки к этому мнения Распэ, Э. Давида, Морелли и Лаури.

[1] До Ван Эйков умели смешивать и очищать масла (см. вступительную статью, стр. 7), но при до ванэйковских методах обработки масла масляные краски темнели и разрушались и тому доказательство—отсутствие масляных картин, дошедших до нас от дованэйковской эры. *Прим. ред.*

[2] Растворители—их качество и обработка (в частности терпентиновое масло) несомненно играли большую роль в технике Ван Эйков, но решающим техническим моментом являлось качество масла, т. е. методы его обработки из сырья в живописный материал. *Прим. ред.*

Слова Вазари указывают на то, что масляные краски Ван Эйков уже имели в себе сушащие вещества, так как иначе они не сохли бы в тени. Истлэк из этого делает вывод, что секрет Ван Эйков состоял в сиккативе (сульфат цинка); кроме того, он указывает, якобы основываясь на источниках, что этот сиккатив применял и дель Пиомбо, ученик Беллино; в Венеции же этот секрет был введен Антонелло да Мессина. Средство это упоминается и в рукописи Марциана (1503—1527), как примесь к льняному маслу для ускорения высыхания в протраве для золочения стекла.

Ясно, что Истлэк идет по ложному пути, считая многообразные рецепты лаков за рецепты для живописи, и в результате принимает за связующее вещество Ван Эйков протраву для золочения.

Ильг и Кнакфус склоняются к тому, что нововведение Ван Эйков относится не к технике, а к стилю живописи, к усовершенствованию реалистического письма. Напротив, Янишек считает реформу чисто технической.

Часть ученых думает, что масляная живопись, хотя и была известна раньше, но из-за ее несовершенства мало применялась и была забыта, а затем вновь открыта Ван Эйками, чему противоречат источники, указывающие на непрерывное применение этой техники.

IV

МАСЛЯНАЯ ТЕМПЕРА И СООБЩЕНИЕ ВАЗАРИ ОБ ИЗОБРЕТЕНИИ ВАН ЭЙКОВ

Что такое темпера, мы знаем по наслышке из истории искусства, которая учит, что это была живопись с яйцом, клеем, медом, фиговым молоком и т. п. Поэтому большинству специалистов совершенно неизвестно, что существует еще темпера, которая может быть приготовлена путем тесного смешения жирных масел с гумми или яйцом в виде эмульсии. Эта тесная смесь масла с другим веществом прежде всего обусловливает дробление масла на мельчайшие частицы, вследствие чего эти эмульсии могут быть смешиваемы с водой и таким образом становятся темперой, так называемой масляной темперой. Это легко может быть достигнуто двумя способами: во-первых, когда масла теснейшим образом смешиваются с яичным желтком, получается яично-масляная темпера, или, если для этой цели применяются сорта гумми-клея,—клее-масляная темпера[1].

[1] См. вступительную статью. *Прим. ред.*

Тщательное обследование источников выяснило, что оба вида масляной темперы могут быть прослежены как связующее вещество для золочения по старейшим источникам.

Манускрипт Лукка указывает на соединение при помощи тепла льняного масла с гумми. У итальянцев XIV в. использована яичная темпера. В трактате Ченнини подобные рецепты указаны для золочения и грима.

Трактуя вопрос росписи по стеклу, рукопись Марциана впервые указывает рецепт эмульсии применительно к живописи: «возьми яичный желток и vernice liquida в одинаковых количествах, хорошо смешай их друг с другом и этим связующим веществом покрой кистью—это предохраняет от воды и чего бы то ни было».

То, что рукопись, содержащая этот рецепт, находится в Венеции, в том городе, в котором работал Антонелло да Мессина по своем возвращении из Фландрии, и то, что совершенно тот же рецепт эмульсии был, по Вазари, применен Бальдовинетти, обязывает к некоторым сопоставлениям с другими указаниями Вазари, относящимися к изобретению Ван Эйков. По Вазари, Ван Эйки делали различные опыты в целях улучшения методов живописи. В этом направлении много работали Бальдовинетти, Пезелло и др. В жизнеописании Бальдовинетти Вазари упоминает о применении последним для живописи названной выше эмульсии (приготовленное на огне соединение яичного желтка и vernice liquida).

«Он думал предохранить при помощи этой темперы живопись от сырости, но она была слишком крепка, так что живопись в местах, где она была наложена слишком толстым слоем, шелушилась».

Вазари сообщает здесь лишь о неудачных опытах, однако уже из описания живописной техники Бальдовинетти в прямой связи с изобретением Ван Эйков мы видим, в каком направлении должны были производиться опыты, и видим, что предметом «многочисленных опытов и дискуссий тогдашних художников» были различные виды масляной темперы.

Вазари пишет о стремлении устранить недостатки старой темперы (работа кончиком кисти и пр.), но «ни один не нашел удовлетворительной манеры ни при применении жидкого лака

(vernice liquida), ни при других видах красок, смешиваемых с темперой».

В жизнеописании Антонелло контекст первого издания (1550) Вазари разнится от второго (1568). Слова первого издания «altra sorte di olii mescolati nella tempera» Вазари изменяет во втором на «altre sorte di colori mescolati nelle tempere». Что заставляло его изменить фразу: «ne con vernice liquida ne con altre sorte di olii mescolati nella tempera», т. е. ни с жидким лаком, ни с другими видами масел, смешанных с темперой, на «ne usando vernice liquida o altri sorte di colori mescolati nelle tempere», т. е. ни при применении жидкого лака или других сортов красок, смешанных с темперами (множественное число)»?[1] По мнению Истлэка[2], Вазари этим преследовал цель приписать Яну Ван Эйку реальное изобретение масляной живописи. Но ведь это было вещью давно знакомой так же, как и смешение красок с различными темперными связующими веществами (colori mescolati nelle tempere). Тут должна была быть иная цель, которая представляется мне так: первым утверждением («ни с жидким лаком»), как и последующим («ни с другими видами масел»), исключается возможность суждений об улучшенных живописных методах, о которых может итти речь. Но раз в этом можно видеть нововведение, как это следует вывести из дальнейшего объяснения техники Ван Эйков, то Вазари мог сделать во втором издании отмеченное изменение; к этому приводит и указание: «altra sorte di olii mescolati nella tempera»—«другой способ (единственное число!) смешивать масла с темперой (единственное число!)», в качестве которой в то время применялся яичный желток (Ченнини, гл. LXXXIII); это смешение было тогда новым, как это видно из опытов Бальдовинетти, и едва ли может быть понято иначе, как масляная темпера-эмульсия[3].

[1] Этот контекст Вазари относится к неудачным опытам Бальдовинетти, Пезелло и др. и разночтения первого и второго изданий Вазари одинаково говорят о неудовлетворительности смешения масла (во втором издании масляного лака «vernice liquida») с темперами того времени (яичная темпера). *Прим. ред.*

[2] Истлэк прав, так как Вазари эти неудачные опыты Бальдовинетти и других в дальнейших своих описаниях противопоставляет работе Ван Эйков над маслами. *Прим. ред.*

[3] Совершенно неправ Бергер, предлагающий переводить «altra sorte di olii mescolati nella tempera», как другой способ смешивать масло с темперой; дословный перевод этого контекста «другие виды масел, смешанных с темперой». Дословный перевод исключает допускаемые Бергером вольность и кривотолки текста Вазари. *Прим. перев.*

Исходя из этого «своеобразного» понимания текста Вазари (относя-

И изменение слов «olii mescolati nella tempera» (масла, смешанные с темперой) на «colori mescolati nelle tempere» (краски, смешанные с темперами) может иметь смысл лишь с этой точки зрения.

Далее Вазари пишет:

«Среди тех, кто безуспешно испытывал этот и подобные ему методы темперы, были Алессо Бальдовинетти, Пезелло и многие другие, но в их произведениях нет того приятного эффекта и улучшения, которых они искали; даже, если художники работали с успехом в своей области, они не могли придать работам на дереве той крепости, которую имели исполненные на стене. Они не могли при помощи этих методов сделать картины нечувствительными к влаге, так чтобы их можно было мыть без опасности для красок, а кроме того, поверхность не была достаточно крепкой, чтобы противостоять случайным сотрясениям при обращении с ними. Об этом художники безуспешно спорили, когда они сходились друг с другом. Те же опыты производились также и крупными художниками в Италии, Франции, Германии и в других странах.

При таких обстоятельствах произошло то, что Ян из Брюгге, фландрский художник, очень ценимый за его большую искусность, производил опыты с различными видами красок и— так как он знал алхимию—приготовлял различные масла для изготовления лаков и других целей, т. е. производил опыты, которые обычно делают изобретательные люди». Фраза первого издания «e cercava di trovare diverse sorti di colori, dilettandos forte della archemia, e stillando continovamente olii per far vernici e varie sorti di cose», т. е. «и старался найти различные виды красок, очень увлекаясь алхимией и постоянно дестиллируя масла для изготовления лаков и разного рода вещей»,— во втором издании звучит так: «Si mise... a provare diversi sorti di colori, e come quello che si dilettava dell'archemia, a far di molti olii, per far vernici, ed altre cose», т. е. «принялся испытывать различные виды красок и как увлекающийся алхимией делал много масел для приготовления лаков и других вещей»[1].

щегося к неудачным опытам Бальдовинетти и др.), Бергер строит свою «эмульсионную» теорию о методе Ван Эйков, но как этот приводимый текст, так и дальнейшие указания Вазари находятся в полном противоречии с теорией Бергера в понимании техники Ван Эйков. *Прим. ред.*

[1] Из сопоставления обоих контекстов ясно одно, что Ван Эйк работал над усовершенствованием методов обработки масел, в целях приготовления лака и красок. *Прим. ред.*

По мнению Истлэка, слово «stillare»—дестиллируя—первого издания Вазари заменил потому, что дестилляция жирных масел (fixed oils) была во времена Вазари известна, но совершенно противоположна способу Ван Эйков, и с этим взглядом можно согласиться, но в вопросе истории приготовления лаков на эфирных маслах (терпентин, винный спирт, спиковое масло и т. п.) не следует упускать из виду, когда они впервые были введены в живопись того времени. Мы к этому еще вернемся, но пока надо отметить, что Вазари не хотел поставить дестилляцию в связь с изобретением Ван Эйков и поэтому заменил слово «stillando»[1]. Было бы совершенно непонятным, почему Вазари должен был произвести это изменение, если бы дестилляция эфирных масел была бы существенной вещью в изобретении Ван Эйков; к тому же Вазари в дальнейшем сообщает, что в состав связующего вещества входили льняное и ореховое, т. е. жирные масла. «Однажды, исполнив с большим трудом картину на дереве, законченную им с особой тщательностью, Ян Ван Эйк поставил ее на солнце для просушки лака, как это тогда практиковалось; от большой ли жары или потому, что доска была плохо скреплена, или дерево было недостаточно выдержанное, скрепы разошлись». В первом издании мы читаем: «Le volse dare la vernice al sole, come si costuma alle tavole», т. е. «хотел покрыть ее лаком на солнце, как это обычно делалось с досками»; во втором же издании эта фраза звучит так: «Le diede la vernice, e la mise a seccarsi al sole come si costuma», т. е. «покрыл ее лаком и поставил ее для просушки на солнце, как это обычно делается». Во втором издании Вазари хотел быть по возможности точным и писал «он покрыл лаком», тогда как в первом издании лишь выражено намерение это сделать. Во всяком случае ясно, что было принято крыть картины лаком и давать лаку высохнуть на солнце. Мы в этом вновь узнаем технику, описанную Теофилом, и процесс темперной техники, как он в ней изложен, а именно: повторение три раза прописки темперой и покрывания лаком на солнце. Далее Вазари пишет: «Когда Ян из Брюгге увидел вред, который солнечный жар причинил его картине, он решил найти выход в каком-нибудь средстве, чтобы в другой раз не подвергать этой опасности свое произведение. Будучи столь же недоволен лаком, как и техникой темперной живописи, он начал обдумывать способ приготовления такого лака, который бы сох в тени, и этим

[1] См. вступительную статью. *Прим. ред.*

избежать выставления картин на солнце. После того, как он испытал многие материалы, и в чистом виде и смешанные друг с другом, он, наконец, нашел, что льняное и ореховое масла из многих, которые он испробовал, сохнут быстрее всех других. И они, сваренные с другими его составами, дали ему лак, который он, а также и все другие художники мира долго желали. Испытав еще много других материалов, он увидел, что смешение красок с этими сортами масел давало им очень сильное связующее вещество (tempera) и что, высохнув, оно не только совсем не боялось воды, но так сильно связывало (accendeva) краски, что само по себе без лака придавало им блеск, причем—что ему показалось еще более удивительным—отдельные красочные слои соединялись несравненно лучше, чем в темпере».

То, что здесь в качестве изобретения Ван Эйка названы две вещи, которые затем в их соединении образовали новое связующее вещество, многократно объяснялось тем, что Вазари не сумел, как следует, выразить, что он собственно разумел: был ли это лак, которого искал «весь свет» и который он (В. Э.) нашел, или связующее вещество из льняного и орехового масел. Исходя из «stillando» первого издания, которое относится лишь к лакам, можно было, пожалуй, притти к тому, чтобы приписать Ван Эйку введение лаков—эссенций; таковые, действительно, сохнут в тени, и их изготовление, конечно, должно было быть известно человеку, знакомому с алхимией[1].

С другой стороны, изменением, внесенным во второе издание, ясно подчеркивается, что лак варился из масел, а не дестиллировался. Считать летучие масла (терпентиновое масло) в соединении с жирными маслами связующим веществом Ван Эйков неправильно уже потому, что из текста вытекает как раз обратное[2]. Вазари видит новое и замечательное именно в том, что

[1] Слово «дестиллировал» (1-е изд.) Вазари заменяет во 2-м издании более широким и точным словом «делал». В слове «дестиллировал» Бергер видит указание на присутствие в жирном масле Ван Эйка эфирного масла, но это ясно вытекает и из технологического смысла слов Вазари: это масло «само по себе, без лака придавало блеск» краскам. Такими лаковыми свойствами обладает только очень уплотненное масло, которое требует в работе растворителя, т. е. эфирного масла. *Прим. ред.*

[2] Из текста Вазари «обратного» не вытекает, и по филологическому и по технологическому смыслу сообщений Вазари. Терпентиновое масло является целесообразным растворителем плотных жирных масел Ван Эйка, ненарушающим их основных свойств. *Прим. ред.*

живопись выполнялась старыми знакомыми маслами: льняным и ореховым[1].

То, что «белый лак из Брюгге» был лаком на летучем масле, т. е. был приготовлен на терпентиновом масле, не вызывает сомнения. Но этот «белый лак» еще задолго до Ван Эйков был предметом экспорта и поэтому не может рассматриваться, как делающее эпоху нововведение. «Другие его составы» можно, пожалуй, считать за известные и применявшиеся тогда средства для очистки и отбелки масла (известь, костяная зола, квасцы, пемза и др.).

Мне все же, однако, кажется ясным, что здесь речь должна итти о масляной темпере, эмульсии; он, как сказано, испробовал «все как в чистом виде, так и смешанное друг с другом», следовательно, и бывшую тогда во всеобщем употреблении яичную и клеевую темперу и смешанную с лаками и маслами, а в таком случае «человек, хорошо знавший алхимию» и обладавший столь изобретательным умом, должен был притти к тому, что гумми и яичный желток эмульгируются с жирными маслами. Он должен был сделать открытие, что смешение красок с подобного рода маслами, т. е. эмульгированными, давало краскам очень сильную темперу, а что эта темпера, высохнув, не боится воды, он обнаружил тотчас же после первых проб. Если бы это место подразумевало масляную краску в нашем современном виде, то замечание не имело бы никакого смысла, так как на сухую масляную краску вода вообще не действует. Поэтому здесь может иметься в виду лишь смешиваемое с водою связующее вещество или темпера. Если сравнить с этим рецепт рукописи Марциана «la qual colla non teme aqua ne cossa che sia», т. е. «и этот клей не боится ни воды, ни чего бы то ни было», то видно будет, что и здесь особенно подчеркивается данное свойство этого связующего вещества, смешиваемого с водой, потому что другие виды темперы, даже когда они

[1] Старые знакомые масла—льняное и ореховое—в руках Ван Эйка получили новые, до того неизвестные в технике живописи свойства. Вазари совершенно справедливо видит в этом «новое и замечательное». Сущность этого нового предложенного Ван Эйком учения о масле (см. вступительную статью) ускользает из внимания Бергера, и он строит свою «эмульсионную» теорию, не обосновывая ее ни исторически, ни технологически. *Прим. ред.*

совсем высохнут, все же растворяются водой. Именно в этом и состояла для Ван Эйка большая ценность данной темперы; и его удивление и радость были столь сильны потому, что он этого своеобразного свойства не ожидал, а по своему горькому опыту с прежними темперными средствами и не мог ожидать. Повторное прописывание той же темперой, как это было тогда принято, могло производиться тотчас же, ибо краска уже сама по себе «отличалась крепостью и имела блеск, не будучи покрыта лаком», причем связь красочных слоев была гораздо лучшей, чем при иных способах[1].

Это небольшое, но важное обстоятельство можно проследить и у Ван Мандера, художника, жившего через 150 лет после Ван Эйка, когда его традиция еще не могла быть совершенно забыта. По его техническому введению видно, что он был хорошо знаком с техникой живописи и не мог бы списать рассказа Вазари, если бы он был технически неправдоподобен. Изложение Ван Мандера очень близко к изложению Вазари: «После многих изысканий Ван Эйк нашел, что краски, смешанные с такими маслами, очень хорошо «темперировались», очень крепко высыхали и после высыхания хорошо переносили воду, и что масла делали краски много живее и сами имели блеск, не будучи крыты лаком. И его еще больше удивило и обрадовало, когда он видел, что при этом, т. е. с маслом, краска лучше стиралась и обрабатывалась, чем с яичной или клеевой темперой, и не должна была накладываться штрихами».

Когда исполненная с такими, т. е. эмульгированными маслами живопись станет матовой, как это бывает со всякой темперой, то ее очень скоро можно без опасности для живописи прокрыть тонким слоем масла или лака и по этому, еще непросохшему слою масла или лака можно сейчас же писать дальше той же масляной темперой. Живопись «несравненно лучше» связывается тогда с нижними слоями, чем при методе, описанном Теофилом, причем число повторных прописок неог-

[1] Эмульсионная темпера имеет свои достоинства и даже может противостоять воде, но в основном своем оптическом эффекте (матовость и непрозрачность темперной краски) она не схожа с оптикой масляной краски, предложенной Ван Эйком.

Бергер опять забывает, что Вазари и Ван Мандер подчеркивают, что краска Ван Эйков была блестящей (т. е. прозрачной) и до покрытия ее лаком. *Прим. ред.*

раничено. Быть может, в этом и состоит зерно всей техники, и это является новым «прекраснейшим изобретением фландрского мастерства».

Вазари дальше сообщает:

«Ян (Ван Эйк) написал своим новым методом много картин, которые приводили в большое удивление художников; они не знали, как он мог сделать свои картины столь законченными; они должны были лишь признать его заслугу в то время, как другие смотрели на него с завистью, так как он долгое время не позволял никому смотреть на себя во время работы, а также не соглашался сообщить кому-нибудь свой секрет. Но когда он состарился, то он оказал своему ученику Рожеру милость и обучил его этому. Рожер сообщил секрет Гансу (Мемлингу) и другим»... «Несмотря на то, что купцы для своей собственной выгоды посылали подобные художественные произведения (т. е. так написанные) властителям и выдающимся лицам, это искусство все же не стало широко известным; хотя посылаемые картины и имели резкий запах, который им придавала смесь (immixtura) красок с маслами, особенно, когда они были новыми, так что казалось возможным узнать составные вещества, тем не менее это открытие все же много лет не было сделано».

Эта характеристика связующего вещества, имеющего в свежем виде сильный, резкий запах, происходящий от смешения красок с маслами, очень своеобразна. Смеси красок с льняным и ореховым маслами не имеют резкого запаха, а прогорклость масла при тонких слоях едва ли могла иметь место; напротив, указанное сообщение Вазари приводит непосредственно к тому, что это должна была быть эмульсия органического связующего вещества с маслом, так как оно быстро начинает разлагаться и должно консервироваться при помощи сильных, имеющих резкий запах примесей; выражение immixtura (тесная смесь) также говорит за это; больше того, эмульсия не может быть обозначена лучше, чем сделано здесь[1].

Что же это были за «сильно пахнущие» примеси?[2]. Об этом я нашел лишь одно единственное указание у Ломаццо, совре-

[1] «Immixtura» может обозначать «тесную смесь» жирных масел с эфирными. Масла с водою «тесной смеси» не дают, и понятие «immixtura», вернее, можно противопоставлять принципу эмульсии, но не идентировать с ним. *Прим. ред.*

[2] Терпентин, спиковое и др. эфирные масла сами по себе имеют сильный запах. Кроме того, всем лаковарам известен удушливый «акреалиновый» запах, идущий от вареного масла. *Прим. ред.*

менника Вазари. Он пишет (в «Idea del Tempio della Pittura», Milano, 1590), что в масляной живописи пользуются смесью красок с oglio di noce et di spica et d'altre cose, т. е. с ореховым и спиковым маслами и другими веществами, о которых он молчит. Это указание привело меня к тому, чтобы при первых опытах воспользоваться спиковым маслом, которое имеет сильный, но приятный запах. Это масло устраняло отвратительный запах яично-масляной эмульсии и вместе с тем являлось хорошим консервирующим средством для связующего вещества. Что касается «altra cose», то это трудно понять, но если в поле зрения включены эмульгированные масла, то вариации так многочисленны и приготовление столь различно, что каждый индивидуальный художник мог изготовлять их согласно своим собственным целям и желанию.

Вернемся опять к тексту Вазари. Последний сообщает о картине, которая попала в собственность неаполитанского короля Альфонса I и там возбудила изумление «всех художников королевства». Антонелло да Мессина был так воодушевлен «живостью красок, красотой и гармонией живописи картины», что отправился во Фландрию, чтобы ознакомиться «с методом этой работы». К этому его побудила та техническая загадка, «что картину, написанную такого рода маслом, можно мыть, и она совершенно надежна и в отношении осыпей и трещин».

Столь тонкое выполнение деталей при помощи принятой в то время в Италии масляной живописи или яичной темперы с масляными лессировками считалось невозможным; здесь должен был быть «секрет», и, чтобы его узнать, Антонелло сделал поездку во Фландрию. «Приехав в Брюгге, он счел нужным приобрести дружбу Яна Ван Эйка, для чего предложил ему много рисунков, сделанных в итальянском стиле, и другие вещи. В ответ на это внимание, а также потому, что он чувствовал, что стареет, Ян согласился, чтобы Антонелло увидел методы его живописной работы. Антонелло не покинул Фландрии до тех пор, пока не выучился в совершенстве этой живописи, что и было целью его желаний. Ян умер, а Антонелло покинул Фландрию, вернулся на родину и привез в Италию драгоценный секрет. После короткого пребывания на своей родине в Мессине он отправился в Венецию, где был принят с радостью; там он написал различные картины масляной техникой по методу, привезенному из Фландрии», которые очень ценились венецианской знатью. То, что Вазари знал о нововведении Ван Эйков, при критическом освещении оказалось до-

статочным, чтобы узнать в этом «смесь масел с темперой» в виде эмульсии, т. е. масляную темперу; он пишет об «immixtura» и резком запахе (dore acuto), который происходит от необходимой примеси консервирующих средств, он знает о том, что смешение красок с «подобного рода» маслами может дать краскам очень сильную темперу. Опыты с этим видом темперы показали правильность указаний Вазари, что «живопись не боится воды», даже если она не покрыта лаком, замечание, которое не имеет смысла, если бы речь шла об обычных масляных красках. Также ясно обнаружилось, что эти краски несравненно лучше обрабатывались по сравнению с применявшейся ранее яичной или клеевой темперой.

В XXI гл. Introduzione Вазари еще раз описывает прекрасное изобретение Ван Эйка, которое затем было привезено Антонелло в Венецию. Во Флоренции секрет был введен Доменико Венециано, который узнал его от Антонелло. От Андреа дель Костаньо, который сообщил секрет другим мастерам, до Пьетро Перуджино, Леонардо и Рафаэля эта манера делала все новые успехи и столь усовершенствовалась, что «достигла высокой красоты», которой отличаются картины периода этого расцвета.

«Эта манера живописи делает краски еще более блестящими, и ничего более не нужно, кроме прилежания и любви, так как содержащееся в этих красках масло делает колорит мягче и нежнее и облегчает объединение и воздушную манеру письма больше, чем другие; и особенно, когда пишут по сырому, тона гораздо легче смешиваются и объединяются друг с другом[1]. В целом художники при этом методе придают своим фигурам прекраснейшую грацию, жизненность и силу, так что их фигуры часто кажутся рельефными и как бы выступающими из картины, особенно, если они хорошо задуманы и законченно нарисованы. Для того, чтобы сделать это, покрытые гипсом доски (или холсты) шлифуются, делаются гладкими и покрываются 4—5 слоями очень жидкого клея; краски стираются с ореховым или льняным маслом (хотя ореховое лучше, так как меньше желтеет), и когда они так стерты с этими маслами,—что является их темперой,—больше ничего не нужно, как наносить их кистью».

Здесь имеется ясное указание на масляную темперу; questi olii, che é la tempera loro, до-

[1] Эти технические указания совершенно определенно могут относиться только к чисто масляной технике. Почему Бергер об этом умалчивает? *Прим. ред.*

словно значит[1], что здесь подразумевается эмульсия этих масел. Если понимать этот абзац так, что темпера обозначает связующее вещество вообще, то предложение должно было бы быть сконструировано во множественном числе, а именно: questi olii, chi sono le tempere loro, но здесь «che é» означает «то-есть» (che é—по-итальянски не «то есть», а «что-есть» или «которые есть». (*Прим. перев.*). Поэтому следует читать: «эти масла, т. е. приготовленная из них темпера»[2]. Применялась ли эта, так описанная Вазари темпера в его время или была с течением времени улучшена или изменена, из его сообщения точно не выясняется.

V

ДАЛЬНЕЙШИЕ ДАННЫЕ О ТЕХНИКЕ ВАН ЭЙКОВ

В предыдущих главах была сделана попытка доказать текстом Вазари, что изобретением Ван Эйка было применение медленно сохнущих масел и масляных лаков для живописи в виде эмульсий, что дает возможность смешения их с водой и делает их скоросохнущими. Было бы, однако, ошибочно называть поэтому эту технику акварельной, так как связующей сущностью эмульгированных масел все же всегда остается содержащееся в них масло. Нельзя эту технику приравнивать и к темпере, так как все другие темперные связующие вещества после высыхания опять растворимы водой, тогда как масляная темпера, благодаря содержащемуся в ней маслу, после высыхания не чувствительна к воде. Этот вид темперы, занимая среднее место между известными до того времени связующими веществами, смешиваемыми с водой (яйцо, клей животный и растительный),

[1] На самом деле дословно значит: «эти масла, что есть их темпера», т. е. эти масла являются связующим краски веществом. *Прим. перев.*

[2] Контекст Вазари «эти масла, то-есть их темпера» сконструируем по указанию Бергера, во множественном числе: «эти масла, что суть их темперы». Разницы нет, так как в обоих случаях речь идет о масле как о связующем краску материале. Если «che é» перевести не «что есть», а «то есть», как предлагает Бергер, то получаем: «эти масла, то-есть их темпера»,—и здесь смысл остается прежним,—масло остается темперой, связующей краски. Для того, чтобы трактовать в данном случае масло как составную часть масляной эмульсионной темперы, надо по существу изменить контекст Вазари, что Бергер и делает, предлагая его читать: «эти масла, т. е. приготовленная из них темпера». Причем же здесь Вазари? *Прим. ред.*

и масляной живописью, дает преимущества обоих: смешанная с водой и потому скоро сохнущая, по высыхании становится столь же крепкой, как масляная краска. В этом смысле описана эта манера у Вазари. Ван Эйки открыли не «масляную живопись», а новый вид масляной живописи.

Вазари пишет (Introduzione, гл. XXI)[1]: «Этот род масляной живописи был прекраснейшим изобретением и большим облегчением для искусства живописи. Первым изобретателем его был во Фландрии Ян из Брюгге, и эта манера затем от Антонелло до Перуджино, Леонардо и Рафаэля была доведена до высокой степени совершенства».

Других указаний, кроме имеющихся у Вазари, мало. Фациус пишет о том, что Ян в своих работах над красками пользовался данными Плиния и других источников. Филарэтэ, не зная, или не желая открыть секрет, пишет неясно: «...так и поступай с темперой; все эти краски можешь также применять и на масле, но это другая работа и другой метод, хороший для тех, кто умеет им пользоваться. Хорошо в этой манере работают в Германии, особенно же мастер Ян из Брюгге и мастер Рожер, которые прекрасно применяли эти краски на масле. Скажи мне, каким образом работают с этим маслом и какое это масло: если льняное—то не слишком ли оно темно? Последнее устранимо, но способа отбелки я не знаю, разве только поместить масло в сосуд и дать ему постоять долгое время: тогда оно осветляется; правда, говорят, что есть способ сделать это быстрее, но оставим это. Как же производится работа? Когда грунт на доске или штукатурка на стене будут сухими, положи слой краски, смешанной с маслом,—будут ли это белила или какая-либо другая краска, не имеет значения; будет хорошо».

Немного больше говорит Л. Б. Альберти (1472), а именно: «Есть новое изобретение, при котором все краски, стертые с льняным маслом, вполне гарантированы от всяких злоключений и непогод, если только стена, на которую они наносятся, вполне суха и свободна от сырости».

Неаполитанский скульптор Массимо Станциони (1585—1656) пишет о картине Яна Ван Эйка, изображающей трех муд-

[1] Бергер переводит «вид масляной живописи», но в тексте значится il trovare il colorito a olio'trovare—нахождение, открытие, но никак не вид, и поэтому точно переводить следует: «Масляная живопись, первым изобретателем которой был во Фландрии Ян из Брюгге, была прекраснейшим изобретением и большим облегчением для искусства живописи». *Прим. перев.*

рецов,—присланной неаполитанскому королю Альфонсу и возбудившей удивление не тем, что она была написана масляными красками, а качеством работы,—будто бы Цингаро и Донцелло переписали головы двух мудрецов в портреты Альфонса и его сына той же масляной краской[1], что является мало вероятным вандализмом.

Тот же Станциони пишет, что в Неаполе масляная живопись была известна еще в 1300 г. Гиберти также называет ряд художников, работавших масляными красками, в том числе Джотто.

Станциони, кроме того, пишет о том, что во Фландрию с Антонелло поехал его отец инженер, по имени Иосиф, учившийся раньше у Калантонио дел Фиоре, который также будто бы работал масляными красками. Ян из Брюгге учил его, каким образом хорошо писать маслом, так как Ян с ума сходил на том, чтобы приготовлять краски и лаки, которые бы сохраняли свой свежий вид. В Италии так же, как и во Фландрии, приготовляли масляные краски, но не умели ими хорошо работать, так как этот род живописи представлял для того, кто не знал способа им работать, столь же большие трудности, как фреска для того, кто не умеет с ней обращаться.

Во фреске после высыхания все краски становятся светлее, и нужно большое знание, чтобы рассчитать нужный тон; при опытах с техникой Ван Эйков оказалось, что при ней тона тоже меняются, но только они становятся глубже, темнее и сливаются с фоном, если только не наносить умышленно более светлых светов. Нет ли в этом особой связи с приведенным местом Станциони?

Паоло Пино («Dialogo di Pittura», 1548) презрительно пишет о гуаши: «предоставим ее живущим за горами, потерявшим истинный путь», а в качестве правильного пути называет чистую масляную живопись. То же повторяет Арменини, говоря, что современные знаменитые мастера перешли к совершенной масляной живописи.

Как будет видно из дальнейшего изложения, в XVI в. завершился переход от старонидерландской техники к чистой масляной живописи[2]. Если в итальянских источни-

[1] Такой картины в Неаполе нет. *Прим. Б.*

[2] Как видно из всех вышеприведенных источников, этот переворот сделан Ван Эйками, но наибольшего расцвета ванэйковский масляный метод достигает в XVI в. *Прим. ред.*

ках сведения о технике живописи крайне скупы, то в немецких и северных источниках мы не находим ничего. Страсбургский манускрипт написан еще до Ван Эйка, описанная там масляная техника послужила основой для сборника «Искусство и ученичество». Но и тут мы находим рецепт эмульсии и, как всегда на севере, эмульсию гумми и масла. «Возьми венецианский гумми или гуммиарабикум, размягчи его в свежей колодезной воде и дай ему в ней разойтись так, чтобы он не был густым и тянулся, как масло, тогда возьми поровну этого гумми и вареного масла, хорошо смешай их между собою в миске для стирания и прокрой им картину тонко, ровно и тщательно; затем дай просохнуть, и на ней будет как бы стекло.

Примечание. Лак, так употребляемый для картин, должен быть прокрыт ореховым маслом.

«Для этого возьми чистого серебряного глета и хорошего янтаря поровну, мелко их истолки и налей на них чистого льняного масла, но, если ты хочешь, чтобы краски остались прекрасными, возьми орехового масла вместо льняного, примерно в два раза больше, чем других материалов, помести в горшок и поставь его хорошо закрытым на теплую печь; и, мешая палочкой один, два или три раза в день, дай маслу постоять три или четыре дня, и оно будет вполне хорошо». По некоторой неясности можно думать что составитель названного сборника «Искусства и ученичества» не был художником практиком. Никаких указаний на технику Ван Эйка мы там не находим. Еще более скудны и сбивчивы сведения в сборнике «Der curiöse Maler» (1712 г.). Даже указания Ван Мандера в введении к его книге очень незначительны. Лишь в конце XII главы (о живописи) он говорит об ореховом масле, которое употребляется при приготовлении смальты, и отмечает, что другие для этой цели применяют «масла, приготовленные практиками». Нужно ли под этим понимать сохнущие, очищенные или, наконец, эмульгированые масла, не видно. Поэтому особое значение приобретают указания манускрипта Марциана из библиотеки св. Марка, в котором упоминается и приводимая Истлэком эмульсия из яичного желтка с жидким лаком[1]. В рецепте 301 говорится, как надо писать масляными красками «a putrido» (буквально—приходить в разложение, гниение) с яичным желтком. В конце рецепта значится: темпера этих красок,

[1] См. выше у Вазари о неудачных опытах смешения масла с темперами Бальдовинетти и др. *Прим. ред.*

приготовленных «a putrido», состоит из равных частей воды и яичного желтка в количестве, составляющем меньше половины самой краски. Рецепт 328 указывает, что «a putrido» можно писать и на стекле! Следовательно, под «a putrido» мы должны подразумевать венецианское обозначение для эмульсии или масляной темперы. Действительно, все яично-масляные эмульсии легко приходят в гниение, и для их лучшего сохранения должны быть применены особые средства.

Оба эти рецепта эмульсий очень примечательны тем, что значатся в записной, возможно, монастырской книжке, составленной лишь для личного употребления. Будучи написаны в Венеции—городе, где после пребывания во Фландрии поселился Антонелло[1],—эти оба указания приобретают для выяснения вопроса о распространении и употреблении эмульсий особую доказательную силу; нет ничего невероятного в том, что новый род масляной живописи в современных печатных произведениях не описывался или описывался умышленно неточно.

«Секреты» художников и мастерских—вещь обычная, особенно в то время. Вазари подчеркивает знакомство Ван Эйка с алхимией, но и теперь изготовление эмульсий является одной из сложных процедур аптекарского искусства, требующих знания точных пропорций и известного опыта. При желании утаить профессиональные достижения, секрет для того времени—вещь естественная. Так, Ломаццо (Idea del tempio della Pittura, 1590) пишет, что для масляной живописи нужно смешение красок с «oglio di noce et di spica et d'altre cose», т. е. с ореховым и спиковым маслами и другими веществами, но что это за «другие вещества», он умалчивает. В «Трактате об искусстве живописи» (1585 г.) в V гл., повествуя о том, «какие краски пригодны для разных видов живописи», он не указывает, с какими маслами смешиваются краски для масляной живописи, и мы бы напрасно искали у Ломаццо указаний относительно очистки и приготовления масел, деревянных досок, холстов и т. п., которые

[1] И в дальнейшем Бергер будет пытаться обосновывать свою «эмульсионную» теорию в аспекте понимания метода Ван Эйков. Так как основные и ближайшие к Ван Эйкам исторические источники Бергер уже использовал (Филарэтэ, Вазари, Ван Мандер), то дальнейшие попытки автора к обоснованию его теории мы, в большинстве случаев, не будем отмечать в примечаниях. *Прим. ред.*

так многочисленны и подробны в рукописях XIV в. Кроме того, в книгах того времени о живописи все больше распространяются об оптической, физической или эстетической стороне (Леонардо да Винчи). Исключение составляет Арменини, одно заглавие книги которого «De veri precetti» (Равенна, 1587) говорит о том, что у него нет намерения утаивать что-либо как профессиональный секрет.

От Арменини—вопреки установившемуся мнению—мы узнаем, что масляная живопись не вытеснила темперы. Старая темпера была еще очень распространена. Арменини видел ее у самых выдающихся мастеров—у Рафаэля, Микель Анджело, Тициана, Корреджио, у которых имеются картины, написанные в трех родах техники (фреско, секко и масло), с величайшей тщательностью и замечательной гармонией красок.

В главе о масляной живописи, интересной во многих отношениях, он рекомендует избегать смешения с маслом лазури и красного. Кроме того, он описывает имприматуру (краску для грунта), состоящую из неизвестного ему блестящего, но приготовленного не на масле связующего вещества, которое не изменяет ни одной краски, даже лазури и красной; «масло же, как известно из опыта, делает все краски—согласно их природе—темнее, и они совсем бледнеют и становятся тем безобразнее, чем темнее находящаяся под ними имприматура».

Кроме этого «неизвестного ему блестящего связующего вещества», он описывает ускоряющие методы, применяемые самыми выдающимися мастерами в своей работе. Для этого служит темпера, «которую различные практики приготовляют с разными «водами», что придает их картинам много жизни, силы и ясности. Это—зеленые воды (aqua verdi), девичья вода (aqua di vergini), сок лилий (sugo di gigli), смешанные с другими, также жидкими веществами, при помощи которых они добиваются лучшего приставания своих красок и особой живости».

Мы видим здесь рядом с масляной техникой вид красок, о составе которых Арменини умалчивает, но которые противопоставляются масляной живописи и придают картинам «не обыкновенную живость». Но Арменини не указывает, что это были за «зеленые» воды, смешанные с соком лилий или «девичьим молоком» и другими жидкостями. Мы можем лишь предположить, что горькая вода обозначает консервирующее средство, имеющее тот острый запах, о котором говорилось

выше. Больц указывает на сок лилий, как на средство улучшения яичного связующего вещества, которое скоро загнивает. «Девичья вода» в старых рецептах обозначает смесь двух жидкостей, которые сами по себе прозрачны, в смешении же становятся молочными, т. е. эмульсию, которая при смешении прозрачного раствора клея и прозрачного масла становится молочно-белой.

VI

DISZIPLINA DI FIANDRA И ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ МАСЛЯНОЙ ТЕМПЕРОЙ

При разборе метода Ван Эйков возникает ряд вопросов. Как мы должны представлять себе собственно технику, т. е. всю систему живописи Ван Эйка эмульгированными маслами, начиная с грунтовки доски до окончательного завершения живописной работы? Как долго эта техника продержалась? Какие—в течение этого времени—она претерпела изменения и по каким причинам последние должны были иметь место?

Конечно, мало вероятно, чтобы после нахождения метода, «который искали все художники мира», он был вдруг случайно заброшен. Дальнейшее развитие масляной техники идет совершенно закономерно через XV и XVI вв. на основе достижений масляной темперы. В виду отсутствия сведений о самом методе работы масляной темперой приходится ориентироваться на показаниях эксперимента.

Источники указывают на две главные группы эмульсий масла: с желтком и с гумми. Все масла могут быть превращены в эмульсию обоими средствами, но не только масла, а и масляные лаки, т. е. вареные масла, и такие, к которым примешаны смолы или бальзамы. Вазари рассказывает, что Ван Эйк нашел наиболее подходящими льняное и ореховое масла, как наиболее быстро сохнущие. Опыты Бальдовинетти с жидким лаком и яичным желтком так же, как и указания трактата Ченнини, являются примерами смоляных эмульсий[1]. Северные рецепты (Луккаский, манускрипт и Маппе Клавикула) указывают на эмульсии масла с гумми; с этими эмульсиями были произведены первые опыты. Возможны вариации при:

1) различных маслах (льняное, ореховое, маковое, касторовое и пр.);

2) различных масляных лаках (олифа, сандарак, янтарь, копал и пр.);

[1] Бальдовинетти для смесей употреблял лак масляный. *Прим. ред.*

3) различных бальзамах (венецианский терпентин, копайский бальзам и пр.), эмульгированных с яичным желтком или гумми и с примесью воды, «девичьего молока», «молока лилий», уксуса и других жидкостей (как говорит Арменини), превращенных в связующее вещество для красок.

Легко можно себе представить, насколько велико число возможных вариаций, и трудно с уверенностью сказать, какие из произведенных мною многочисленных опытов дали наилучшие результаты. Значительные различия происходили от способа приготовления, свойств высыхания, повторных прописок и консервирующих средств.

Методы приготовления двояки. При старых методах Лукаского манускрипта Ченнини и Бальдовинетти пользовались теплом, но этот метод, как сообщает уже Вазари, при яичной эмульсии имеет недостатки; ни Бальдовинетти, ни Ченнини не называют растворителя, который бы должным образом разбавлял слишком крепкое связующее вещество.

Второй метод—приготовление эмульсий холодным путем—вернее, и в аптекарском деле он-то и применяется. Как показал опыт, яичный желток обладает способностью эмульгировать примерно равное ему по весу количество масла, а гуммиарабик—двойное.

Если смесь (immixtura Вазари) приготовлена правильно, то при постоянном помешивании прибавляют еще двойное количество воды или для консервирования яйца уксус; при работе смесь по надобности еще разбавляется водой. Этот материал, имея в своем составе только четвертую часть масла, дает большую стойкость, что и является его основным преимуществом перед обычными масляными красками[1].

При работе между обеими, приготовленными холодным способом масляными темперами обнаружились следующие различия: масляная темпера с гумми со временем становилась столь

[1] Сведения, сообщаемые Бергером о технике темперы, очень ценны. Но к преимуществам темперы «перед обычными масляными красками» следует отнестись с осторожностью, поскольку автор не признает несомненных достоинств масляной краски, невзирая на исторические источники, не считаясь с прекрасной сохранностью масляных картин с давностью в 600 лет.

Пример «обычных, т. е. современных масляных красок» не убедителен, так как речь идет не о случайном сырье и масле «вообще», а о масле как живописном материале, обработанном по принципу Ван Эйков,—масле, которое хорошо просыхает, прекрасно цементирует пигмент, по высыхании не теряет прозрачности и не темнеет. *Прим. ред.*

сухой, что ее нельзя было гладко пройти той же темперой, т. е. краска собиралась в капельки, и грунт не воспринимал новой краски. Правда, это неудобство могло быть в большей или меньшей степени устранено обычными средствами (бычья желчь, лук, чеснок).

Яичная темпера, кроме крепкого высыхания, имеет для техники живописи то преимущество, что нижний слой краски всегда воспринимает последующий, и даже на непросохший масляный грунт краску можно накладывать, живописно обрабатывать и выполнять какие угодно тонкие детали. Недостатком этого метода является легкая порча желтка от времени—неудобство, с которым можно бороться посредством спикового масла, уксуса, нашатыря и др. консервирующих средств (с этим связующим веществом могут быть стерты все краски как корпусные, так и лаковые, т. е. лессировочные).

Сама техника живописи возможна двух родов:

1) масляной темперой пишут по побеленной проклеенной деревянной доске (грунт для золочения) и прописывают той же темперой, без промежуточных слоев масла или лака, при этом живопись всегда остается матовой;

2) масляной темперой пишут по соответствующему грунту и после высыхания каждый слой краски покрывают тонким промежуточным слоем лака или масла, благодаря чему каждый красочный слой, делающийся после высыхания матовым, вновь приобретает глубину и прозрачность.

Чем более закончен подмалевок, чем меньше промежуточных слоев масла или лака и чем эти слои тоньше, тем чище и ярче будет картина. Естественно, что это зависит и от материала промежуточных слоев масел (известно, что ореховое масло темнеет меньше, чем льняное) или лаков, от цвета грунта—белого или тонированного, от продолжительности просыхания отдельных слоев и от степени крепости связующего вещества.

Способом приготовления эмульсионной темперы, подмалевком и дальнейшим наложением красочных слоев друг на друга обусловливается то, что старые мастера имели полную возможность брать для определенных индивидуальных целей более сильные или слабые связующие вещества (при простом разбавлении водой) и достигать большим или меньшим числом красочных слоев удивительной прозрачности красок, пользуясь при этом, в целях нахождения желаемого эффекта, корпусными прописками. Смешанное с водой связующее вещество делает возможным выполнение чрезвычайно тонких линий, орнамента, волос, бороды и т. п. деталей, на которые мы всегда любуемся

с недоуменным вопросом, как могла быть достигнута такая тонкость исполнения.

При изучении Ван Эйка, Мемлинга и старых кельнских мастеров XV в. можно установить следующее: по белой грунтовке пером или кистью сделан рисунок жидкой (водяной) краской, причем во многих местах ясно просвечивает красноватый тонирующий слой, положенный поверх рисунка.

Как ни скудны сведения, но все же кое-какие указания можно найти у Ван Мандера и в некоторых итальянских источниках.

Прежде всего как в итальянских, так и нидерландских источниках в масляной живописи часто указывается на различие между подмалевком и дальнейшими красочными слоями.

У Вазари и Арменини это подмалевок или «abozzo» (abozzare—начинать), наносимый на тонированный грунт «имприматуру», или «местику». Этот подмалевок выравнивался затем скоблильным ножом и перед нанесением дальнейших слоев живописи прокрывался тончайшим слоем орехового масла. У нидерландца Ван Мандера первая основа делается матовой краской, называемой «dootverwe». Не является ли странным, что при масляных красках делается такая подготовка? Какое значение могла иметь матовая краска, если под масляной живописью Ван Эйков мы должны понимать уже смешанные с лаком и сиккативом масляные краски? Не видели ли мы у Арменини, какое значение придавали в его время самые выдающиеся мастера подмалевку, выполняемому темперой для того, чтобы придать своим краскам необыкновенный б л е с к и с в е т о с и л у?

О Ван Эйке имеется даже вполне надежное сведение, что он имел привычку писать «dootverwe» почти до конца. Ван Мандер сообщает (Schilderboeck, стр. 202): «Его подмалевок (dootverwe) был чище и острее, чем готовые произведения других мастеров, и я помню, что видел маленький женский портрет с пейзажным фоном, который был лишь подмалевком (dootverwet—подмалеван), но при этом, однако, исключительно хорош и гладок; это было в доме моего учителя Lucas de Heere в Генте».

Этот подмалевок (dootverwe) применялся еще во времена Ван Мандера, и последний противополагал его уже очень разработанной живописи à la prima красками, стертыми на масле, которую применяли первоклассные мастера, в то время как менее опытные помощники выполняли свои произведения матовыми красками и теми же матовыми красками исправляли ошибки, так как писать, не рисуя предварительно картонов, легко удавалось не всякому. В строфе 16-й Ван Мандер непосредственно

говорит о технике «старых» мастеров, и так как он дальше в качестве примеров законченности в наложении красок вместе с Яном Ван Эйк называет Дюрера, Брейгеля, Луку Лейденского, то эти немногие строфы приобретают особый интерес, ибо при этом устанавливается связь между голландским и немецким техническими методами живописи XV и XVI вв. В строфе 16-й мы читаем: «Наши прародители имели обыкновение белить свои доски более толстым слоем и выскабливали их настолько гладко, насколько это только было возможно; они пользовались картонами, переводившимися затем на этот гладкий белый грунт посредством мела или карандаша, которым картоны зачерчивались с обратной стороны».

А строфа 17-я гласит: «Но самым прекрасным было то, что они многие из этих рисунков проходили самым тщательным тонким образом черной водяной краской и затем все прокрывали тонким слоем грунтовой краски (primuersel), покрывающей грунт основным тоном, через которую все просвечивало, и эта грунтовая краска была телесного цвета».

Из примечаний на полях видно, что эта «primuersel» была масляной краской, которая совсем тонким слоем наносилась на белый грунт. По этой тонкой прописке красноватой масляной краской все должно было наноситься и выполняться с особой старательностью и заканчиваться самым тщательным образом тонким красочным слоем.

Все это несущественные и почти сами собой разумеющиеся вещи, которые, однако, приобретают значение, если их сопоставить с опытами, производимыми масляной темперой.

1. Прежде всего из замечания Ван Мандера о том, что рисунок делается «черной водяной краской» выясняется, что толстый белый грунт не мог быть масляной краской, так как к ней водяная краска не пристает, а представлял приготовленный на животном клею меловой грунт, вроде нашего грунта, для позолоты или старого assis.

2. Затем следует покрывание тонкой красноватой масляной краской, которая предназначается прежде всего для того, чтобы закрепить сделанный водяной краской рисунок и одновременно окрасить белый грунт в более темный цвет; если бы этот тонирующий слой делался какой-либо клеевой, водяной краской, то при его наложении стерся бы рисунок, сделанный также водяной краской.

За рисунком и масляным primuersel следовал, как было указано выше, подмалевок (dootverwe).

У Вазари мы также видим темнокрасную или коричневатую масляную имприматуру со следующей за ней подготовкой (abozzo). Этот красочный слой, по Арменини, как это было указано выше, также часто выполнялся масляной темперой, что соответствует подмалевку dootverwe по масляному грунту («olyachtig primuersel»). Из этого следует, что масляная темпера могла наноситься на масляный грунт. Сама по себе краска красная не может нас удивлять, так как она уже давно была в употреблении в качестве грунтовки для золочения (bolus), и еще во времена Дюрера богатые золотые одежды писались на золотом грунте.

О колористической цели красного грунта здесь можно не распространяться; каждый художник знает, что на темном и теплом грунте лучше выявляются цветовые особенности красок, и живопись при этом становится тем материальнее и реалистичнее, чем более корпусно нанесены света, и т. д.

Важно отметить то, что технический метод Ван Эйков допускает неограниченное количество повторных прописок (красочных слоев), тогда как раньше применялось лишь троекратное прописывание с тремя промежуточными слоями масляного лака. Из писем Дюрера Якову Хеллер мы знаем, что он предполагает «4 или 5 и 6 раз прописать подмалевок» и что после этих нижних слоев он «еще дважды прописывает сверху». В письме о выполнении алтаря (1508) значится (Briefwechsel, Ed. Lange und Fuchse, 1893, стр. 48): «Боковые створки написаны по памяти (без натуры) в манере гризели (т. е. в подражание каменному рельефу), но еще не покрыты лаком, а подмалеваны так, что по ним можно писать дальше; середину же я скомпановал с большим прилежанием, не жалея времени, и предварительно прописал двумя очень хорошими красками, так, чтобы по ним начать подмалевок. И я имею намерение, поскольку я понимаю и ваше мнение, ради чистоты и обстоятельности предварительно прописать 4 или 5 или 6 раз, а также писать лучшим ультрамарином, который только я смогу достать».

Год спустя (1509) после того, как картины были готовы, Дюрер пишет:

«Я ее (т. е. алтарную доску) написал, как вы увидите, с большим прилежанием и исполнил лучшими красками, какие я только мог достать. Она подмалевана, п р о п и с а н а и завершена в подмалевке п р и м е р н о в 5 и л и 6 р а з хоро-

шим ультрамарином. И после проработки подмалевка я еще прописал ее сверху два раза».

Если «две очень хорошие краски» грунтовки, может быть, и обозначают качество пигмента, то все же остается пяти-или шестикратное прописывание («Unter Über und Ausmalung»), после чего Дюрер прописывал еще два раза, т. е. всего, оказывается, по крайней мере, восемь красочных слоев. При этом все лучшие картины Дюрера отличаются столь замечательной тонкостью красок, что совершенно исключается возможность предполагать, чтобы эти восемь слоев краски были масляными в нашем современном смысле слова. Можно считать, что и в других больших работах, как «Троица» Венской галлереи, имеется такое же число тщательно сделанных слоев. Технически же совершенно невероятно, что на этой и подобных ей картинах находится восемь слоев масляной краски, но если он применял связующее вещество, которое может быть разжижено до любой желаемой степени, как например, масляную темперу, тогда окажется вероятной возможность нанесения, кроме двух слоев грунта, еще восьми красочных слоев без опасности позднейшего потемнения.

Мы хотим привести здесь еще одно место из писем Дюрера, которое касается крытья лаком готовой живописи; в том же письме дальше мы читаем:

«Если же я приеду к вам через один или два года, то доску надо будет снять, [чтобы убедиться], хорошо ли она высохла. Тогда бы я снова хотел прокрыть ее лаком, который, кроме меня, никто не может сделать (дословно: который иначе нельзя сделать), и тогда она простоит на 100 лет дольше, чем раньше. Но никому, кроме меня, ее крыть лаком не давайте, так как все другие лаки желты и испортили бы вам картину».

Не имеет ли и это отношение к изобретению Ван Эйков? (см. Вазари). Дюрер говорит об особом новом лаке, который не желт; под этим, вероятно, надо понимать лак, который приготовляется не из вареных, а из дестиллированных летучих масел (терпентиновое, спиковое). Эти лаки были известны Ван Эйку. Уже Страсбургский манускрипт называет лак из смол, масла и скипидара. Новым же являлось растворение смол в алкоголе, и Арменини указывает на применяемый «особенно осторожными художниками» (гл. XI) лак из бензойной смолы и винного спирта [1]. Может быть, Дюрер и имел в виду спиртовой лак.

[1] Падуанский манускрипт (конец XVI в.) указывает под № 94 лак на винном спирте, под названием «alla fiamenga». Он приготовляется из

Если мы суммируем все сказанное выше о Ван Эйке для того, чтобы ответить на вопросы, поставленные в начале этой главы, то прежде всего надо заметить, что нет ничего более трудного, как разбирать столь тонкий вопрос в печати, не имея возможности тотчас же привести доказательства в виде опытов, ибо даже самые лучшие цветные репродукции не могли бы обнаружить нужных различий. То, что при помощи масляной темперы рассмотренным выше способом можно писать картины, которые совершенно неотличимы от масляных картин, признает всякий, кто имел возможность увидеть «опытную коллекцию», а тот, кто в состоянии сам поставить опыты, сможет легко убедиться в правильности моего утверждения.

Как мне кажется, в старых картинах XV в. можно различить три метода работы масляной темперой:

1) работа по белой, толстой загрунтованной доске (грунт для позолоты) одной масляной темперой;

2) работа многослойной масляной темперой с промежуточным прокрыванием слоев светлыми прозрачными маслами или легкими лаками по грунту (тому же, что в 1-м методе), предварительно прокрытому красноватой масляной краской;

3) работа, начинающаяся по первому способу, а продолжающаяся по второму. Ван Эйк, видимо, следовал этому комбинированному методу, так как во многих его картинах в Брюссельской и Антверпенской галлереях внимательному наблюдателю видны некоторые колебания в техническом отношении, видны нащупывание и искание, и в этих картинах заметно господствует общий, более темный тон, чем в картинах его учеников Мемлинга, Рожера Ван дер Вейдена и др., которые технически, в смысле овладения новым материалом, ушли значительно вперед. Если обратить внимание на это различие, например, в картинах Квентина Массиса (1466—1503) в Антверпенской галлерее, или Мемлинга на раке Урсулы в Брюгге и в ванэйковской (Ян) «Мадонне со святыми» (№ 412, Антверпен) или Гентском алтаре, видно, что картины последователей остались много светлее, легче и свежее по колориту, чем произведения самого Ван Эйка.

В настоящее время совершенно невозможно выяснить, на каких признаках основано подобное различие, но очевидно, что последователи научились устранять некоторые недостатки техники; к подобным недостаткам относится применение лака

7 унций крепчайшего ректифицированного винного спирта, 2 унций сандарака и 2 унций «olio d'abezzo» (т. е. терпентинового бальзама). Сандарак превращают в порошок и расплавляют на легком огне с терпентином и затем добавляют винный спирт.

из льняного масла: при многократном прокрывании им в качестве промежуточного слоя позднейшее потемнение является неизбежным, и поэтому ореховое масло постоянно отмечается, как лучшее. Вазари, Арменини, Ван Мандер, Ломаццо и др. особенно подчеркивают, «что оно по высыхании остается более светлым». Кроме того, естественным следствием этого нововведения явилось особое внимание к методам отбелки масел.

Со времени смерти Ван Эйка до написания книги Ван Мандером прошло около 150 лет; от возвращения Антонелло в Италию до Арменини — 100 лет, а как богато было это время достижениями в области искусства! Рафаэль, Леонардо, Тициан, Дюрер, Гольбейн создали свои произведения и еще долго продолжали творить в лице своих учеников. Какие только изменения не могли произойти с техникой! Фламандская техника, перенесенная Антонелло на итальянскую почву в условиях необычайного подъема в искусстве, не могла остаться неизменной при всеобщем стремлении к прогрессу, при громадных задачах, которые стояли перед художниками и требовали ускорения работы и напряжения всех сил.

Если мы здесь сделаем в общих чертах обзор технических усовершенствований, связанных с техникой Ван Эйков, то мы увидим следующую последовательность:

1-я ступень

Главная суть нововведения заключается в возможности многократного прописывания масляной темперой после того, как на (предыдущий) красочный слой, ставший после высыхания матовым, нанесен по возможности тонкий слой масла или масляного лака. Для усиления колористического эффекта, естественно, тотчас пришли к тому, чтобы применяемое для прокрывания вещество тонировать, т. е. объединять прокрывание с лессировочной краской. Эта лессировка могла или остаться в чистом виде, или быть законченной масляной темперой, или прописана полукорпусной краской на масле или лаке. К этой ступени развития, видимо, относится та техника, которой работали венецианцы во времена Беллини, Перуджино и Пинтуриккио. Эти мастера достигали большой тонкости моделировки многократным прохождением тонкими слоями черной краски теневых частей тела, с повторными прописками кроющей телесной краской более светлых частей. Наличие темной подготовки со временем становится слишком очевидным на их картинах, что, конечно, нарушает тонкость первоначальных светотеневых переходов.

Едва ли подлежит сомнению, что венецианцы не только усвоили, но и усовершенствовали технику, стремящуюся к овладению волшебством красок. Чем подмалевок удобнее для лессировок, тем большие могут достигаться эффекты, и при своей большой выучке тогдашние мастера могли удерживаться на том высоком уровне, который делает их произведения достойными удивления.

В этой второй ступени техники мы имеем перед собой уже законченный живописный принцип. Матовый подмалевок прокрывается блестящими лессировками и эффект последних, в случае надобности, тушится полукроющей краской. Во всем этом следует видеть признаки высшей технической завершенности. Можно было бы возразить, что то же с одинаковым успехом удалось бы выполнить и одними масляными красками, и что венецианцы именно так и поступали. Но этому противоречат слишком многочисленные свидетельства, из которых ясно, что величайшие мастера XVI в.—Тициан, Веронезе и др.—делали подмалевок матовой краской. Напомним, что под темперой, кроме клеевых, яичных красок, надо подразумевать и живопись «a putrido», о которой говорит рукопись Марциана. Кроме того, Арменини называет темперную живопись, как наиболее подходящую «для ускорения больших работ», причем упоминает Тициана. А где, как не в Венеции, художникам требовалась срочность выполнения в живописной работе? Где, как не там, величайшие задачи выполнялись с достойной удивления красотой и легкостью? Вспомним, например, картины Веронезе в академии или плафон в зале «Совета десяти».

Многочисленные указания реставраторов также сходятся на том, что эти мастера делали подмалевок темперой.

По мнению Мериме[1], так работали и другие школы и в частности Перуджино, как указывает Меррифильд. Относительно Паоло Веронезе существуют достаточные доказательства того, что он голубое небо писал темперой и, по утверждению реставраторов, применял этот метод и в завершении работы. При этой технике подмалевок (abozzo, dootverwe) проходят несколькими слоями масляной краски. О Тициане рассказывают, что он повторял прописки 7, 8 и 9 раз (как Дюрер) и что в процессе работы он всегда сушил живопись на солнце[2].

[1] De la peinture à l'huile, 249—251.
[2] Merrifield, стр. CCC и примечания.

Конечно, в эпоху столь широкой художественной деятельности должны были возникать новоrведения и упрощения в области техники, и кратко они состоят в следующем.

Введение в живопись дестиллированных масел (терпентиновое масло) и всеобщее употребление в качестве основы холста, на который, конечно, не мог наноситься значительной толщи гипсовый или меловой грунт, упрощение приемов живописи при fapresto[1] и при работе болусом—все это вносит решительные изменения в технику, являясь как бы основой современной масляной техники. Художники fapresto XVII в. окрашивали сами клеевой грунт, пропитывали его маслом и писали à la prima смешанными с маслом и лаком красками, т. е. стремились сразу сделать то, что раньше достигалось длительной работой. Они начинали с того, чем их предшественники заканчивали. Какую помощь нидерландцы XVII в. видели в темпере видно из некоторых данных, приводимых де Майерном. Об одном разговоре с Ван Дейком он пишет: «На мое замечание, что краски лазурь и зеленая, нанесенные в виде темперы (на гумми или на рыбном клее) и покрытые лаком, так же хороши, как и масляные. Ван Дейк мне сказал, что он в своих произведениях часто наносит эти краски на гумми, а после высыхания покрывает лаком. Но секрет состоит в том, чтобы темперные краски ложились на масляный слой и связывались с последним. Это будет особенно надежным и прочным, если масляный слой протереть чесночным или луковым соком; когда этот сок высохнет, клеевые краски хорошо свяжутся с масляными». В другом месте де Майерн опять пишет об одном темперном грунте, который испробовал Ван Дейк:

«Лондон, 20 мая 1633 г. Грунтовка имеет очень большое значение. Сэр Антонио Ван Дейк пробовал грунтовать рыбьим клеем. Он мне сказал, что работа на этом клею шелушится, краски в несколько дней портятся, и поэтому этот клей не годится».

Почему же эта техника была оставлена? По многим причинам. Этому способствовали и введение техники à la prima и появление холста в качестве основы, но главным образом то, что краски, стертые на эмульсии, быстро портятся, и художникам было больше труда с их приготовлением, чем при красках, стертых на масляных и смоляных лаках. Кроме того, этот вид красок при «сокращенном методе»

[1] При быстрой работе.

на холсте не достигает полного эффекта. При помощи опытов можно установить, что при темперном подмалевке трудно обходиться без белого грунта, как и при позолоте. Главная прелесть темперных красок состоит как раз в том, чтобы белизна грунта просвечивала сквозь тонкие красочные слои, благодаря чему и создается неописуемое красочное очарование. Этот блеск краски не тускнеет от времени, так как благодаря плотности белый меловой или болусовый грунт мало впитывает масла, и этим предотвращается позднейшее потемнение красочных слоев.

Не надо также и недооценивать трудности этой техники, состоящей главным образом в углублении тона при прокрытии темперного слоя масляным или смолистым растворителем. Это особенно подчеркивает Массимо Станциони. При более толстом белом грунте, который применяли старшие нидерландцы (толщу этого грунта особо отмечает Ван Мандер), при углублении красочного тона возникает особое просвечивание снизу, которое, конечно, не могло иметь места при более темных грунтах, которые были распространены в более позднее время (серый, коричневый, зеленый, красный) и влияние которых может быть парализовано лишь при помощи толстого подмалевка. Ясно, что значение белого грунта для такого рода масляной темперы огромно и не подлежит сомнению.

Дальнейшую причину оставления масляной темперы можно видеть в появлении лучших сушащих средств—сиккативов для масляной краски, которые, однако, на сохранность картины повлияли скорее отрицательно.

В сравнительно незначительный период времени—в несколько десятилетий—названные нововведения входят во всеобщее употребление, и характер красок меняется как бы внезапно. Смешанные со скипидаром, смолами и высыхающими маслами, эти новые краски явились для художников большим облегчением и привели к виртуозности живописи à la prima. Тонкая проработка и прорисовка всех деталей в живописи отпадает, и в технике господствующим принципом становится лишь громадная уверенность мазка.

Что касается исторической стороны дела, о которой прежде всего и идет речь в этой книге, то можно сделать следующий вывод. Братья Ван Эйк сделали большой технический переворот, который состоял в эмульгировании масел для живописных целей. Этому изобретению и надо приписать типичные особенности и в частности хорошую сохранность всех картин, выполненных данной техникой. Дело не в смешении красок с

маслами или в лучшем очищении последних, а в том, что из жирных, вязких, масляных или лаковых связующих веществ научились приготовлять смешиваемое с водой и разжижаемое до любой желаемой степени живописное средство, которым и научились мастерски пользоваться.

Этот новый вид масляной живописи, пригодный для выполнения самых тонких живописных работ, давал удачное соединение темперного слоя с масляными или «лакообразными» промежуточными прослойками, лессировками и конечным красочным слоем[1].

Я предполагаю, что в этом и заключается живописная система, так поразившая тогдашний художественный мир.

VII

СОВРЕМЕННЫЕ РЕЦЕПТЫ МАСЛЯНОЙ ТЕМПЕРЫ

Масляная темпера, неприменяемая больше по вышеуказанным причинам для картин, в стенной и декоративной живописи, а также и для прикладных целей удержалась до наших дней. Многие рецепты этой темперы сохранились по традиции от прежнего времени. Современный практик мало интересуется историей материала, которым он работает, тем, стар он или нов, ему важно лишь получить хорошие практические результаты, и поэтому многие художники не отдают себе ясного отчета в том, что надо понимать под темперой в старом и новом смысле этого слова.

В старом смысле слова темпера обозначает всякое вещество, пригодное для связи краски. В средние века масло также принадлежало к числу темпер[2]. Но постепенно темпера стала обозначать лишь смешиваемые с водой клейкие вещества: клей (рыбий, костяной, пергаментный, казеин и т. п.), яичный желток и белок, гуммиарабик, трагант и т. п., которые неоднократно упоминаются в средневековой технической литературе. Для достижения более медленного высыхания ими пользовались с примесью меда или леденца, и с добавлением уксуса, нашатыря и других веществ для консервирования. Все эти средства для живописи можно проследить по источникам до XV в.

[1] Учитывая подсобную роль темперы (не обязательно масляной, что ясно из указаний Ван Мандера), в настоящем абзаце Бергер дает прекрасную формулировку новому виду масляной живописи. *Прим. ред.*

[2] Гераклий, гл. XXIX, кн. 3-я. *Прим. Б.*

Под темперой в современном смысле слова следует понимать эмульсию, которая до XV в. никогда не применялась в живописи. Главной особенностью темперы в новом смысле слова является то, что приготовленная с ней краска смешивается с водой и после окончательного высыхания становится плотной и не растворяется водой.

В современных ремесленных работах смешение смол и масел с водой производят при помощи мыла, но применяется этот вид темперы лишь для росписей стен. При этом связующая сила этого вещества становится меньше по мере увеличения количества мыла.

При большом количестве возможных вариантов можно различать два главных вида темперы, так называемую тощую и жирную. К тощим относятся названные выше старые виды темперы. Новая масляная темпера—жирная, и здесь речь будет лишь о ней.

Рецепты для простых эмульсий следующие:

1. Одна часть гуммиарабика и две части олифы эмульгируются «по всем правилам этого искусства» и к ним добавляется десять или более частей воды; вместо олифы может быть взято любое сохнущее масло.

2. Одна часть яичного желтка или гуммы, одна часть льняного, макового или орехового масла и две или более частей воды или уксуса эмульгируются подобным же образом.

3. Эмульгируется одна часть яичного желтка, $^3/_4$ части олифы, $^1/_4$ смоляного масляного лака, 2—3 части воды; немного спикового масла для консервирования.

4. Гумми или яичный желток эмульгируется с венецианским терпентином (в соотношении $1:^1/_3—^1/_4$) и добавляется к одной из приведенных выше эмульсий.

5. Гумми или яичный желток эмульгируется в равных пропорциях с копайским бальзамом и разводится водой.

Все эмульсии лучше всего приготовлять в химической ступке. Сначала берется желток, затем понемногу подливается масло и при постоянном растирании пестиком приготовляется смесь, которая затем уже разбавляется водой или уксусом. Гуммиарабик употребляют в виде порошка; эмульсии с гумми выглядят молочно-белыми, яичные эмульсии—желтовато-белыми. При правильном приготовлении вещества не должны отделяться друг от друга, и капельки масла также не должны быть видны. Если в эмульсию добавляют смолы, то—особенно зимой—ступку следует для стирания слегка подогреть. С при-

веденными выше смесями автор достиг хорошего результата на всевозможных грунтах; № 4 и 5, будучи примешаны к другой эмульсии, придают краскам большую гибкость и известную корпусность.

Комбинированные эмульсии, к которым, кроме эмульгирующих средств—яйца или гуммы, добавляется мыло, существуют двух родов.

С применением тепла (по старинному методу) следующие:

6. $^1/_2$ фунта гуммиарабика и 1 ложка венецианского терпентина эмульгируются друг с другом в теплом виде, а затем при беспрерывном помешивании добавляется 1 литр винного уксуса и 150 граммов щелочного мыла. После того, как состав остынет, примешивается еще 5 целых яиц (это рецепт одного фабриканта красок).

7. Два десятка желтков стирается в миске, затем в горячей воде растворяется около 5 Pfg. (!) жидкого или ядрового мыла и после охлаждения примерно половина стирается с желтком. К этому добавляется немного подогретого венецианского скипидара и льняного масла в количестве, равном по объему желткам (впрочем, незначительная разница не имеет значения). Образующуюся густую белую массу нужно хорошо растереть и добавить вторую половину мыла. Непрерывно мешая, добавляют $1^1/_2$ литра винного уксуса, все процеживают сквозь сито и хранят в таком виде[1].

8. Берутся две части яичного желтка, 4 части уксуса, 1 часть хорошей старой олифы и $^1/_4$ часть старого меда; желток смешивается с олифой посредством толстой щетинной кисти, которой от времени до времени проводят по куску мыла (мыло для этой цели кладется на короткое время в тот же сосуд). Затем в массу, постоянно ее мешая, постепенно добавляют уксус, и, наконец, мед[2].

9. Содержимое десятка яиц одновременно размешивается и растирается в миске тупой кистью на куске белого мыла, так что с яйцами смешивается 20—30 граммов мыла. К этому добавляют еще смешанные между собою 150 граммов лака, 50 граммов мыла и 100 граммов белой патоки. К полученной массе при беспрерывном перемешивании добавляется тройное коли-

[1] Гильдебрандт, папка, том V, выпуск 7-й.

[2] По Winkler'y: «Praktischer Ratgeber von F. Nauert, стр. 3; Mathey-Ebelin, Oel und Wasserfarben, Halberstatt.

чество хорошего винного уксуса и все процеживается сквозь сито [1].

10 (для мелких росписей). 10 частей яичного желтка, 1 часть лака, 15 частей винного уксуса и $^1/_2$ части мыла стираются указанным выше способом; к этому добавляются 2 части меда [2].

Другие рецепты довольствуются одним хорошим взбалтыванием веществ и прибавлением уксуса, алкоголя, буры или камфары для консервирования; таковы, например, следующие рецепты:

11. Два яичных желтка, наперсток лака и рюмка уксуса вливаются в бутылку и сильно взбалтываются [3].

12. 6 яиц, 1 кварта уксуса, на 20 Pfg. траганта, такое же количество венецианского мыла и 1 ложка лака, как следует, смешиваются друг с другом [4].

Следующие рецепты более сложны:

13. 8 чайных ложек гумми-траганта растворяются в литре винного уксуса и к ним добавляется около 20 капель олифы или венецианского терпентина. Затем содержимое куриного яйца стирают в ступке с несколькими каплями масла и постепенно прибавляют описанного выше уксуса с трагантом (на 2 яйца $^1/_4$ литра и т. д.); сохраняют препарат в бутылке [5].

14. 200 граммов белого растопленного воска, 5 граммов подогретого терпентина, 5 граммов масляного лака, 15 граммов венецианского мыла растворяются в крутом кипятке; затем к массе добавляют 400 граммов гуммиарабика и 85 граммов гумми-траганта, растворенных в воде, 4 желтка, примешивают 4 сбитых в пену белка и все разводят фруктовой водкой [6].

Некоторый интерес представляет собой еще рецепт, который художник специалист по фреске Иоганн Шраудольф (ум. 1879) употреблял для ретуширования и реставрации фресок:

Смешивается 1 часть сохнущего масла, 2 части яичного желтка, 4 части уксуса и $^1/_2$ части меда, если должно быстро сохнуть. Для более легкого соединения может быть применено жидкое мыло, но это собственно излишне.

От загнивания связующее вещество предохраняется несколькими каплями нашатырного спирта. Следующий рецепт был со-

[1] Bassiner. Praktischer Handbuch, München, 1894, стр. 9.
[2] Bassiner, см. выше.
[3] Mathey-Ebelin. Oel und Wasserfarben, стр. 92.
[4] Nauert. Praktischer Ratgeber, стр. 4.
[5] Iaennike, Anleitung zur Temperatechnik, Stuttgart, 1893, стр. 2.
[6] Praktischer Ratgeber, стр. 5.

общен, как особенно «древний» и заимствованный из трактата Ченнини (?):

На каждый желток берутся 80—100 граммов уксуса и хорошо перемешиваются на закрытом огне; перед закипанием прибавляют равное количеству желтка количество олифы. Затем примешивается еще примерно с половину количества желтка горячего венецианского терпентина, и после охлаждения масса фильтруется.

Другой рецепт, применявшийся художником Вобезер (Берлин), приведен здесь по «Катехизису декоративного живописца» Вебера (Лейпциг, 1896, стр. 11 и дальше):

1 часть воска на 3 части желтка смешиваются (лучше всего в горячей воде). Воск предварительно растворяется в холодном виде на терпентине. На каждый желток кладется чайная ложка уксуса. Состав этот разводят водой. Живопись на нем быстро твердеет и не смывается водой.

Все эти различные рецепты темперы основаны на практике и традициях мастерских; каждый практик берет подходящую для его специальной цели смесь и сам ее себе приготовляет. Не надо забывать, что способностью эмульгировать масла, смолы и лаки, кроме гуммы и желтка, но еще в большей степени, обладает казеин.

Темперы, имеющиеся в настоящее время в продаже, принадлежат частью к старому, частью к новому виду. Но так как фабриканты большей частью делают из приготовления секрет, то их состав нельзя определить без точного химического анализа. К числу старых водяных темпер принадлежит очень известная раньше темпера по рецепту Pereir'a; она состоит из тонких клеев (животных), вишневого гуммы и растворенных в воде смол, но масла не содержит. Для консервирования служит уксус, для придания большей гибкости—мед, глицерин и т. п. К безмасляным темперам принадлежит еще так называемая гуашь, поскольку ее связующим веществом является гумми-клей. Все темперы, в эмульсии которых входят яйца, подвергаются разложению, и потому это связующее не может долго сохраняться.

К жирным темперам принадлежат эмульсионная темпера Фридлейна, основу которой составляет гуммиарабикум с касторовым маслом, и затем дрезденская и дюссельдорфская темперы, которые, видимо, представляют собой яичные эмульсии; в их состав для консервирования добавляется большое количество карболки, сулемы, формалина и т. п. Другие, имеющиеся в продаже темперы с высокопарными названиями являются все-

возможными комбинированными эмульсиями и смесями гуммы, глицерина, мыла и масел, которые более или менее хорошо—но чаще плохо—соответствуют своему назначению.

Отличительным признаком хорошей масляной темперы является крепкое высыхание, после которого она не должна растворяться водой. Для опытов по изучению техники Ван Эйков больше всего подходят те, которые при наложении на сухую масляную краску не собираются капельками. Можно приготовить подобный красочный материал самому, если смешать уже тонко стертый с водой красочный порошок с соответствующей масляной темперой. В темпере многое зависит также и от грунта; некоторые предпочитают впитывающий, клеевой плотному, жирному или покрытому лаком грунту. Каждый может его выбирать соответственно своим специальным целям, так как твердых норм для этого установить нельзя. Единственным мерилом на практике являются результаты. То, что Ченнини говорит о своей темпере (гл. XXII), применимо и здесь: «Будь разумен и практичен. Ты не можешь добавить этого слишком много, но держись золотой середины».

VIII

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

После появления в печати первого издания этого труда появились критические отзывы о попытке разрешения проблемы техники Ван Эйков. Так, проф. Эйбнер высказывает сомнение относительно правильности моего толкования сообщения Вазари[1]. В тех местах, где речь идет о tempera d'oglio, он предлагает в слове «tempera» иметь в виду только связующее вещество, так как слово «tempera» применяется в двух смыслах, а именно: 1) в значении «связь», связующее вещество вообще, а иногда смесь, и 2) в смысле специально темперного связующего вещества, т. е. для обозначения яичного желтка. Это совершенно правильно. В самых ранних источниках слово «темпера» действительно применяется и в первом значении. Но уже во времена Ченнини и особенно у более поздних авторов под «темперой» подразумевается связующее вещество с водой в противоположность к масляному, причем под темперой равным образом следует понимать как яйцо, так и животный или растительный клей.

[1] Статья «Frage der Van Eyck Technik» в журнале «Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 1907, стр. 425.

Так, Филарэтэ пишет: «И так поступай с темперой; все эти краски могут применяться также и с маслом». Вазари (Введение, гл. XXV) говорит о живописи земляными красками на животном клею, которая называется «a guazzo» и «a tempera». Ломаццо в живописи «a tempera» называет клейкие вещества, как яйцо, животный и растительный клей, молоко и т. п.; Арменини также сообщает о темперной манере старых мастеров, которые пользовались разного рода смесями. Эйбнер же называет темперой только смешение с желтком и забывает добавить, что среди эмульгирующих веществ выдающуюся роль играет гумми. Как раз самые старые рецепты эмульсии северного происхождения являются смесью гумми с маслянистыми или смолистыми веществами. Это обстоятельство можно объяснить тем, что на севере не всегда можно иметь свежие яйца, потому что, как известно, зимой куры не несутся.

Главное возражение Эйбнер делает против моего объяснения рассказа Вазари об изобретении Ван Эйков. Он думает, что основным в его нововведении является применение вареных масел и добавление смол, так как Вазари сообщает, что Ван Эйки применяли свое ореховое и льняное масла, сваренные с другими микстурами (bolliti con altre sue mixture), причем под микстурами должны пониматься растворы смол. К подобным же выводам пришли также и Мерриfильд, Мериме, Мотте и Истлэк, которые видят в изложении Вазари точное сообщение об изобретении Ван Эйков и полагают, что Вазари должен был иметь об этом надежные сведения.

Но возникает вопрос, правильна ли эта точка зрения? Если, как это пишет Вазари, изобретение ван Эйков состоит в том, что они прибавляли к маслам лак [1], или в том, что они варили масла с примесью лака, то надо было бы доказать, что до Ван Эйков ни добавление лака, ни варка масла вообще не были известны.

Этого доказательства никто из критиков не приводит. Эйбнер даже утверждает, что указания относительно возможного состава упомянутых «микстур» очень определенны, так как Вазари указывает, что к маслам прибавляли лаки для того, чтобы они лучше сохли. Это можно якобы заключить из

[1] Вазари пишет о масле, которое без лака по высыхании сохраняет лаковые свойства, со всеми вытекающими из того последствиями на связующую силу (непотемнение и пр.). Это не деталь, а техническая сущность вопроса. До Ван Эйков художники такого масла не имели. Бергер упускает эти положения из виду и ведет полемику с Эйбнером и др. учеными не по существу вопроса. *Прим. ред.*

одного места XXII гл. «Введения», где о живописи на сухой стене говорится: «Всегда имей примешанным к краскам немного лака, так как, делая это, не нужно больше покрывать лаком». Это добавление лака для живописи на сухой стене имело целью уменьшить гигроскопичность штукатурки. Для той же цели служит и другой рецепт Вазари, приводимый Эйбнером. Было бы трудно привести доказательства того, что эти смеси были совершенно неизвестны до Ван Эйков, т. е. до 1400 г. Они были известны уже в течение нескольких столетий и применялись для тех же целей. Соответствующие указания мы находим в Луккской рукописи, у Теофила под названием vernition, и они применялись в Pictura aueola; Auripetrum Гераклия предназначается для совершенно той же цели, что масляные протравы Ченнини. В старейшей немецкой рукописи, касающейся живописи,—Страсбургском манускрипте—эти лаки и смеси масел и смол также встречаются, и если будут возражать, что эти смеси раньше не служили для живописи, то манускрипт дает прямые доказательства противного. В § 71 III тома этого сочинения о масляных красках говорится («olivarwen») следующее: «Заметь здесь, что все краски надо хорошо стирать с маслом, а под конец с каждой краской стереть три капли лака и т. д.». Страсбургский же манускрипт написан, по мнению специалистов, до изобретения Ван Эйков, и, следовательно, в моменте добавления лака нельзя усматривать столь значительного переворота в технике живописи, как это некоторые считают.

Что касается «острого» запаха, то Эйбнер думает, что под этим, вероятно, подразумевался акреолиновый запах, замечаемый при варке масла. Однако так как в то время варка масла не представляла ничего нового, а производилась повсюду, то под острым запахом должно было подразумеваться нечто иное.

С многих сторон было сделано предложение подойти к вопросу о виде нового живописного средства посредством сравнительных опытов, состоящих в копировке оригинала Ван Эйка или мастера его времени различными живописными способами. Подобные опыты уже были предприняты. Так, доктор Гессе сообщает со слов хранителя Берлинского музея проф. Хаузера о художнике Шад, скопировавшем несколько берлинских картин Ван Эйков на смоло-масляном связующем веществе (краски Муссини) с доводящей до обмана точностью. Однако он думает, что некоторые света и тонкие штрихи, например волосы, вероятно, написаны связующим веществом, разведенным на воде, и считает вполне возможным писать красками по высохшему масляному слою, не прокрывая последний бычьей

желчью, луковым экстрактом и т. п., так как гуммиарабик действует, как известно, эмульгирующим образом.

Красками Муссини может быть сделана доводящая до обмана копия; это свидетельствует о разносторонней применимости смоло-масляных красок, но мало разъясняет проблему техники Ван Эйков. Я могу привести целый ряд примеров превосходных копий, исполненных эмульсионной темперой, например: знаменитую копию Фермерена с автопортрета Дюрера, которая обратила на себя всеобщее внимание и вдохновила д-ра Байерсдорфера (конечно, знатока) на латинское двустишие; далее—копию той же темперой Франца Вольтера с картин «Св. Лука» и «Благовещение» Рожера Ван дер Вейдена, одна из которых так понравилась Ленбаху (конечно, тоже знаток!), что он непременно захотел ее иметь, а так как художник не хотел ее отдать за деньги, то получил за нее в обмен два больших Ленбаха, а известно, сколько стоит Ленбах. Хессе думает, что Гентский алтарь Ван Эйка написан на смоло-масляном связующем веществе, ибо это подтверждает характер кракелюра гентской живописи (особенно заметный на одежде музицирующих ангелов) с разрывами, как на современных масляных или смоло-масляных картинах.

Эйбнер также упоминает[1] этот кракелюр на одежде св. Цецилии (другие части сохранились почти безукоризненно) и предполагает здесь масляное связующее вещество (асфальт). Мне кажется, что это обстоятельство скорее доказывает как раз обратное. Если на парчевой одежде фигур видны «зияющие разрывы в миллиметр ширины и 5—6 сантиметров длины», а на других частях картины их нет, то из этого должен быть сделан вывод, что одежда написана и н а ч е, чем остальное, т. е. с масляным или смоляным растворителем, который как раз и склонен к образованию разрывов и кракелюра. А нам известно из многих мест старинных источников (например, Ченнини), что парчевые одежды и все исполняемые на золотом грунте аксессуары должны были выполняться с масляным связующим веществом, так как к масляной протраве другая краска не пристает и так как служащие для этой цели лаки при этом казались наиболее прозрачными. Сказанное достаточно объясняет, почему живопись парчи испещрена разрывами, которых нет в других частях живописи.

К тем, кто путем глубокого изучения техники старых мастеров пришел к выводу, что в старонидерландской школе применя-

[1] Malmaterialenkunde, стр. 425.

лось отличное от нашей масляной живописи средство, принадлежит Арнольду Беклину, который, как известно, всю жизнь занимался техническими проблемами и был, конечно, одним из лучших знатоков техники старых мастеров. Он многократно высказывал свое мнение, что, несмотря на все данные трактатов о масле, школа Ван Эйков не могла писать на масле в нашем смысле слова. За это говорят мазок, жидкость письма, быстрота повторных прописок (которую можно проследить), краски, которых в масляной живописи быть не может, и т. п.[1].

На основе вышеприведенного мнения, испробовав все техники, Беклин в последнее десятилетие своей жизни совершенно перешел к гумми-масляной эмульсионной технике[2]. Близкого мнения придерживается о технике Ван Эйков и Оствальд.

Весьма вероятно, что—как это думает Эйбнер—окончательное решение вопроса о технике Ван Эйков будет возможным лишь при помощи микрохимического анализа. Но из данных микрохимического анализа, произведенного на материале фрагментов старых картин проф. Рельманном, можно заключить, что, в частности у старонемецких мастеров, «масло как живописный материал, а иногда и как связующее вещество для красок совершенно отступает на задний план»[3].

В его новой работе: «О технике живописи старых мастеров»[4] Рельманн подробно сообщает о своих исследованиях по технике Ван Эйков и приходит к выводу, «что техника живописи братьев Ван Эйк, конечно, не могла быть масляной живописью в нашем смысле слова, т. е. такой, которой в настоящее время работают». И дальше: «Так как масляная живопись, как смешение пигментов с льняным или ореховым маслом и т. п. в качестве связующего вещества, была известна еще в XI и XII вв. и применялась не только в Германии (Гераклий, Феофил), но и в Англии (по Истлэку), Франции[5] и Италии (Ченнини), то вызвавшее такую сенсацию изобретение Ван Эйков должно было быть чем-то иным, чем тогдашняя и современная масляная живопись».

«То что Ван Эйк и его последователи в своей живописи употребляли масло и притом часто и в больших количествах вполне доказано». «Но применяли ли они его исключительно для

[1] Floerke L. Zehn Yahre mit Böcklin, стр. 166.
[2] Böcklins Technik, München, 1906, XII глава, Letzte Periode, стр. 183.
[3] Raehlmanns. Abhandlung im III Yahrgang der Münch. Kunsttechn. Blätter, стр. 94.
[4] «Über die Maltechnik der alten» (Berlin, 1910, Georg Reiner).
[5] Charles Dalbon, Origines de la peinture à l'huile, Paris, 1904.

грунтовок и лаков или—в чем и состоит вопрос—в качестве связующего для своих красящих веществ и когда и в какой степени—этого до сих пор решить нельзя». «Однако из новых исследований картин этой спорной эпохи определенно выясняется, что среди красочных слоев, которые художники наложили один на другой, есть такие, которые определенно не содержат масла, даже и в эмульсии, тогда как в отношении других слоев это должно оставаться спорным».

«После микроскопических и микрохимических исследований мне кажется наиболее вероятным, что большинство картин содержит красочные слои, которые наложены друг на друга в разной технике, и в зависимости от мастерского расчета краска была с белком, гумми, смолой, желтком, клеем или маслом или с соответствующей смесью—эмульсией».

Рельманн заканчивает эту часть своего исследования следующим образом:

«В то время как старая темперная живопись в качестве связующего вещества пользовалась преимущественно яичным желтком (часто с гумми и фиговым молоком), в картинах, причисляемых к старейшим масляным, красочные слои, как показывает микроскоп, преимущественно составлены на связующем веществе из яичного белка».

Для знакомства с техникой Ван Эйка эти данные анализа имеют большое значение и приобретут его в полной степени, если Рельманну возможно будет исследовать фрагмент оригинальной картины Ван Эйка, что, к сожалению, до сих пор еще не имело места.

К сожалению, ценность всех этих анализов становится проблематичной из-за невозможности получить фрагменты старых картин в нетронутом виде[1].

Наконец, здесь может быть приведено еще одно мнение, высказанное английским химиком Лаури, которое заслуживает внимания, потому что он, исходя из совсем других предпосылок, также признает возможность того, что связующим веществом Ван Эйков могла быть эмульсия, состоящая из бальза-

[1] В вопросе качества масла не следует возлагать слишком больших надежд на микроскопический и микрохимический анализ. Стойкость, непотемнение и лаковость масла зависят от методов обработки масла, вернее, от тонких нюансов этих методов (температурных условий, длительности процесса, удаления белков и пр.). Сухое, старое, высохшее масло (линоксин) при анализах не вскроет особенностей когда-то бывшей обработки масла, решившей процесс его высыхания. *Прим. ред.*

ма, масла и яйца[1]. Он пишет: «Я считаю вполне возможным, что связующее вещество Ван Эйков в основном было натуральным смоляным бальзамом, как венецианский терпентин, несколько разжиженный маслом, и, может быть, было эмульгировано яичном белком. Подмалевок мог быть на одном яйце, в то время как поверхностные лессировки состояли из чистого бальзама с небольшим количеством масла». В предисловии к своему последнему произведению[2] Лаури высказывает следующее мнение: «Чем больше я исследую факты, касающиеся картин Ван Эйков, тем более я склоняюсь к мнению, что всеобщий взгляд на Ван Эйков как на изобретателей нового технического метода — неверен. Их непосредственные последователи, напротив, представляют высшую точку традиционной северной техники, может быть, включавшей применение какого-либо лака, совершенно так же, как мы рассматриваем фра Липпи и Ботичелли как наивысшую точку итальянской темперной техники»[3].

Из этого видно, насколько трудно разрешение вопросов техники живописи, особенно, когда они столь сложного характера. Для этого нужна как работа химиков и историков искусства, так и художников-практиков.

IX

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ В ИТАЛИИ

После того, как было указано влияние нидерландской техники на итальянскую и подробно рассмотрена проблема так называемого «изобретения масляной живописи» Ван Эйками, следует проследить дальнейшие данные об этой технике, постепенно включая в круг внимания новые моменты.

К расширению технического обихода можно отнести появление в живописном материале нового термина—г у а ш ь, «à guazzo». Более ранние авторы—Ченнини, Филарэтэ—знают лишь фреску, масло и темперу; последняя состояла главным образом из яйца и иногда из животного клея.

[1] A. P. Laurie. Greck and Roman Methods of Painting. Cambridge, 1910, Appendix II, 116.

[2] Materias of the Painters Craft (London).

[3] Лаури—один из первых ученых, наблюдавших распад (губчатость) масляной пленки при высыхании. Но явление «губчатости» свойственно маслу—сырью, но не маслу, сохраняющему по высыхании лаковость (без лака). *Прим. ред.*

У Паоло Пино неожиданно появляется новый термин «guazzo»: на сухой стене пишут как гуашью (à guazzo), так и масляными красками.

В другом месте Паоло Пино презрительно отзывается о гуаши, советуя «предоставить ее «oltramontani» (живущим за горами), которые потеряли истинный путь».

Диалог Паоло Пино не мог быть создан под влиянием известного труда Вазари, так как написан раньше его. Презрительное суждение Пино о «нидерландской технике» несколько удивляет, если вспомнить, с каким успехом были приняты в Италии первые нидерландские картины. Однако в Италии можно заметить и течения, видимо, направленные против «нового метода»; мы к этому еще вернемся. Прежде мы должны постараться выяснить, что во времена Пино, т. е. в середине XVI в. понимали под guazzo.

Если мы сначала возьмем самое слово и проследим его этимологическое значение, то в словаре мы найдем: guazza—сырой туман, роса; guazzare—взбалтывать, плескаться, трясти жидкость в сосуде; guazetto—соус, рагу; guazzo—лужа, мокрота и водяная краска; guazzatojo—водопой, место для купания лошадей; guazzobuglio—смесь, мешанина, всякая всячина; guazzoso—мокро, сыро, грязно. При обращении к нашему «à guazzo», относящемуся к живописи, это должно обозначать связующее вещество, которое при взбалтывании и смешении становится мутно-беловатой жидкостью. Вспомним приведенные в другом месте слова Пино о «aqua verde, aqua vergini, sugo di gigli», особенно же «aqua di vergini»—девичье молоко, обозначавшее эмульсию, и мы будем близки к истине.

И, конечно, вполне логично причислить к этим «молочно-мутным жидкостям» и гуашь, так как это вытекает из этимологического смысла этого слова.

Термин «guazzo» сохраняется у писателей XVI в. рядом с темперной живописью, с яйцом или клеем, но затем быстро утрачивается, как особая техника, сливаясь с общим понятием живописи «à secco». У Вазари различие едва заметно (гл. XXV Introd., стр. 30), так как он ставит рядом клей, «guazzo» и темперу. Столь же мало заметна разница у Ломаццо, который для темперы применяет и термин «à secco» и одновременно называет гуашь. Причина того, что «guazzo» (по-французски gouache) часто переводят, как «клеевая краска», видимо, кроется в неясном термине Вазари, употребленном им в названии главы: изображения для триумфальных арок и декораций для празднеств делаются клеем; это

называют «à guazzo» и «à tempera». Кроме того, переводят «à guazzo» как «кроющие краски»—это обозначение не выражает их технической сущности. Под «кроющими» понимают краски, имеющие некоторую корпусность в противоположность лессировочным краскам, которые или не имеют или имеют очень малую корпусность, т. е. прозрачны.

Если обозначения «клеевая краска, кроющая краска, водяная краска» достаточно неясны, то путаница становится еще большей из-за одинакового вида всех картин, написанных со связующим веществом, смешанным с водой, будь то клей, яичная темпера или так называемая масляная эмульсионная темпера. Будучи покрыты лаком, такие картины мало отличимы от масляных даже для опытного знатока, и эти различия теперь столь же мало уловимы, как и раньше.

Очень поучительны в этом отношении следующие указания Микиеля[1], автора начала XVI в., известного под именем анонима Морелли[2], который не упускает случая указать, в какой технике исполнены описываемые им картины.

Живопись «à guazzo» упоминается там очень часто, например: «Первый запрестольный образ налево работы Ретилао, исполнен в 1447 г. в манере муранцев—«à guazzo».

Еще: «Третий запрестольный образ направо—Скиавоне написан «à guazzo».

Дальше: «Алтарная створка, написанная «à guazzo», в названной выше капелле Кортильеро была, как это видно из подписи, работы художника Марино 1370 г.»

Затем: «Большие пейзажи гуашью на холсте и другие пером на бумаге принадлежат Доменико Кампаньола».

Отметим, что говорится о старонидерландской манере, которая обозначается как «maniera Ponentina». Так, мы имеем следующее замечание[3]: «Запрестольный образ с яслями на главном алтаре в понентинской манере, с младенцем Христом, освещающим стоящие кругом фигуры, был работы Кодиньола».

Еще[4]: «Ранящая себя Лукреция, писанная на холсте клеевыми красками в понентинской манере, в рост, была работы Altobello de Melon из Кремоны».

[1] Marcanton Michiel. Notizia d'Opere del Disegno.
[2] Сравни Frimmel. Quellenschrift f. Kunstgesch. Neue Folge. I. Bd., Wien, 1888.
[3] Mpt. 22 г. (в Кремоне).
[4] Mpt. 22 г.

Ян Ван Эйк и Мемлинг называются понентинскими художниками.

Дальше: в доме Антонио Пасквалино, 1529: «Картинку «Читающий св. Иероним в кардинальском облачении» многие считают работой Антонелло да Мессина. Другие думают, что фигура прописана Якометто из Венеции. Большинство же и с наибольшим вероятием приписывают ее Яну или Мемлингу, старому понентинскому художнику; это очень ясно показывает и манера письма, хотя вся картина прописана и закончена в итальянской манере,так что производит впечатление работы Якометто. Здания писаны в понентинской манере, маленький ландшафт, виднеющийся через окно и открытую дверь, исполнен реалистично, законченно и тщательно. Особенно хорошо написаны птицы, очевидно, с натуры (павлин и рябчик). На скамеечке лежит написанное с полной иллюзорностью маленькое распечатанное письмо, на котором как будто значится имя мастера. Но если вглядеться в надпись, то обнаружится, что она не содержит ни одной единственной буквы и только подделана до обмана зрения. Все в целом совершенно по своему колориту, тонкости рисунка, силе и моделировке».

Написанные на досках картины понентинцев обозначаются технически, как масляные. Затем мы читаем[1]: «Масляный портрет мадонны Изабеллы Арагонской, супруги герцога Филиппа Бургундского (меньше натуральной величины) Мемлинга написан в 1450 г.»

Там же: «Масляный автопортрет, написанный в зеркало, названного Zuan Memellino (Мемлинга)».

Там же: «Два также масляных портрета супругов в понентинской манере принадлежали руке того же мастера».

Там же: «Маленькие, также масляные картинки (liquadretti pur a oglio), на которых из украшений и драгоценных камней удачно исполнены колонки и другие орнаменты, принадлежат руке Иеронимо Тодескино (Иеронима немецкого)».

«Портрет Рожера Брюсселя, знаменитого старого художника, написанный в зеркало в 1462 г. (маленькая картина маслом на доске)—руки того же Рожера»[2].

Особенно интересны технические замечания под заголовком «Венеция», где значится: «Большая картина «Тайная вечеря» работы Стефано, ученика Тициана, частично закончена самим Тицианом маслом».

[1] Mpt. 67 г.
[2] Mpt. 62 г.

И дальше указываются две картины Джентиле да Фабриано, «которые имели блеск, как будто бы они были написаны маслом».

Два «Портрета Антонелло да Мессина написаны маслом, очень законченно, сильно и живо. Оба, как видно из надписи внизу, относятся к 1475 г.»[1].

Джуан Беллино упоминается многократно, а его манера трактуется как «guazzo»; так например: «Полуфигура мадонны с младенцем Христом на руках (много меньше натуральной величины), писанная «à guazzo», принадлежит руке Джуана Беллино, но прописана Винченцо Кадена».

Затем: «Три маленьких портрета «à guazzo» принадлежат руке Джуана Беллино».

Точно так же: «Картина со св. евангелистом Иоанном, написанная «à guazzo», работы Джуана Беллино»[2].

Кроме того, отмечается, что картины на холсте расписываются клеевой краской, гуашью или иногда масляной краской. «Большая картина масляными красками «Боевой строй всадников» принадлежала руке Иеронимо Романин из Бречии».

И далее: «Большой холст масляными красками, изображающий подземный мир с Энеем и Анхизом, принадлежал руке Цорцо да Кастельфранко».

«Холст гуашью был того же Джованни Иеронимо».

«Холст клеевыми красками—понентинской работы».

Далее указываются (в доме Габриеля Вендрамин, 1530) «во-

[1] Арт. 50 г.

[2] Эти места в издании Frizzoni, Bologna, 1884, гласят:

«В Падуе, в доме философа Леонико: портрет самого Леонико, юношей, теперь совсем осыпавшийся, пожелтевший и потемневший (ora tutto cascato, ingiallato e offuscato), принадлежал руке Джуана Беллино. Портрет его отца «à guazzo» в профиль принадлежал руке Джакомо Беллино».

«Находящаяся в Венеции, в доме Антонио Паскалино, мадонна Дж. Беллино, меньше натуральной величины, исполнена и прописана затем Винченцо Кадена, который вместо повешенной на заднем плане драпировки написал лазурно-голубое небо. С тех пор прошло уже много лет, но его прописка заметна по сильным рефлексам, которые плохо связаны с полутонами; во всяком случае, это произведение достойно похвалы в отношении гармонии воздуха, одежд и пр. частей».

В «La Carità» в Венеции:

«Картина св. евангелиста Иоанна со сценками из его жизни на нижнем фризе (по левую сторону от главного алтаря), написанная «à guazzo» Джуаном Беллино, произведение, достойнейшее похвалы. Думаю, что фриз принадлежит руке Лауро Подовано.

В «Scuola della Carità» в Венеции:

«Маленькая картинка «Голова Христа в славе», исполненная «à guazzo», как это видно из подписи, рукой Андреа Беллино».

семь маленьких картин масляными красками на досках работы понентинских мастеров».

Там же называются еще две работы: «Маленькая картинка масляными красками на холсте нидерландского мастера—прекрасная работа, особенно в исполнении голов—и маленькая картинка на доске «Богоматерь в короне» с младенцем (стоящая одна в нидерландской церкви) руки Рожера из Брюсселя; эта картина описывается, как совершеннейшая работа масляными красками».

В Scuola della Carità, старейшем братстве в Венеции, Морелли описывает картину Антонио да Мурано, писанную гуашью на доске. Там же были «Апостолы»—также картины на досках гуашью больше натуральной величины кисти Джакомело даль Фиор, законченные в 1418 г.

Еще одна картина гуашью на доске с изображением мадонны, находящаяся близ входа, была написана в 1352 г.; остальные картины, по обе стороны зала, были также сплошь выполнены гуашью (pur à guazzo). Здесь указывается еще маленькая картинка «Страсти Христовы» со всеми чудесами во многих клеймах, с маленькими фигурами, в византийской манере (alla Greca) константинопольской работы и, наконец, указывается еще «маленькая картинка гуашью—голова Христа в нимбе».

Настоящие выписки взяты из книги Фриммеля, причем последний переводит «à guazzo» то как клеевую краску (Leimfarbe), то как акварель (Wasserfarbe), то как кроющую краску (Deckfarbe), а иногда оставляет и слово «гуашь». Без сомнения, и указания в названном источнике—Морелли—не точны и могут быть приняты лишь как приблизительные. Однако в некоторых пунктах вопрос должен быть рассмотрен более подробно.

1. При упоминании картин Джуана Беллино (1428—1516) постоянно называется техника гуашью (à guazzo), а—насколько мне помнится—все картины Беллино и его времени производят совершенно впечатление масляных картин. Расцвет деятельности Беллино совпадает со временем введения «масляной техники» Ван Эйков в Венеции. Вазари рассказывает в жизнеописании Джованни Беллино, что отец Джованни—Джакопо Беллино—был учеником Джентиле да Фабриано одновременно с Доменико, который обучил письму масляной краской Андреа дель Кастаньо. Джакопо достиг признания и славы лишь тогда, когда Доменико покинул Венецию. Своих двух сыновей—Джованни и Джентиле—он обучал сам и с величайшим прилежанием ознакомил их с принципами искусства живописи. Вскоре они так ушли вперед, что превзошли своего отца.

Должны ли мы принять, что обоим младшим Беллино преимущества «нового колорита» остались неизвестными или, скорее наоборот, что они следовали новому методу живописи?

2. В то время как картины на досках нидерландских мастеров «понентинцев»—Мемлинга, Рожера Ван дер Вейдена и Антонелло да Мессина—обозначаются, как масляные, картины тех же мастеров на холсте описываются, как написанные клеевыми красками (à colla). Рядом с этим оказываются другие картины на холсте, исполненные рукой понентинских художников то гуашью (à guazzo), то масляными красками (à oglio). Как мы должны объяснить себе это различие, если «понентинцы» как мастера масляной техники, вероятно, применяли один и тот же метод на досках и на холсте, и их картины ценились особенно высоко как раз за их способ живописи? Это противоречие может быть устранено лишь в том случае, если мы признаем, что сходство между обоими способами технического выполнения было настолько велико, что неопытный наблюдатель мог легко впасть в ошибку, приняв гуашь или темперу за масляную краску.

И действительно, трудно должно быть было отличить под лаком картины темперой от картин гуашью или даже от картин масляной краской, особенно потому, что и в то время для завершения картины могли применяться масляные краски в качестве лессировок. Доказательством этого является замечание Арменини (см. дальше), что еще в его время «выдающиеся мастера пользовались живописью «à seccо» для того, чтобы иметь возможность быстрее заканчивать свои работы на холсте или доске». Арменини дает нам доказательство и того, что живопись «à seccо» покрывалась лаком: он описывает лак, «который хорош и для живописи «à seccо» на холсте».

Ранее были указаны трудности выполнения работ техникой Ван Эйков и возможные причины оставления этой техники. В источниках несомненно становится заметным движение, направленное непосредственно против живописных методов «oltramontani». «Disciplina di Fiandra» господствовала в Италии в течение двух поколений; затем и она должна была быть заменена новой. Гордость итальянских художников подымалась против всего чужеземного и находила свой отклик в трактатах об искусстве того времени. Паоло Пино был первым, кто открыто высказал тот взгляд, что нидерландская манера с ее техникой живописи уже не соответствует времени и одна лишь чистая масляная живопись в состоянии «в совершенстве передать подлинные образцы природы». Здесь нельзя не увидеть острие, направленное против «oltramontani».

так как он добавляет: «предоставим «guazzo» «oltramontani», потерявшим истинный путь». Дальше Пино делает сравнения между пейзажами фламандскими и итальянскими с выводами не в пользу первых. Подтверждается его взгляд на нидерландскую живопись и в том, что при перечислении знаменитых мастеров им не названо ни одного нидерландца и только немца Дюрера он еще ценит среди «oltramontani»[1]. Из той же Венеции, где прежде нашел себе доступ «новый живописный метод», теперь агитируют против него и, как окажется впоследствии, с большим успехом. Теперь уже совершенно отвергаются многократные прописки («Unter-Uber-und Ausmalungen», как выражается Дюрер), так же как и предварительное закрепление каждой детали при помощи тщательного рисунка пером. Теперь художники хотят творить свободно, из целого, хотят большими ударами создавать живую стихию красок, игру борющихся светов и теней. Обстоятельный, входящий во все детали метод техники Ван Эйков, конечно, уже не соответствовал этим новым идеалам. Арменини по этому поводу говорит совершенно ясно: «Хотя в этой манере (à secco) и исполнено с большим старанием и необычайной тщательностью много работ, выдающиеся современные мастера могут совершенно предоставить эту манеру «oltramontani» и итти по пути совершенной масляной живописи».

При этом следует еще иметь в виду чисто художественные стремления, обусловленные новыми целями «Rinascimento», которое со своими высокими идеалами композиции стремилось к античному духу и выбрасывало за борт установки своих ближайших предшественников. Новое время, новый дух находили новые формы художественного выражения и соответствующие тому средства. Применявшаяся прежде манера «красивой красочности», которая стремилась выразить себя в гармонических сочетаниях и сопоставлениях, подобно мозаике старых витражей,

[1] Здесь важно обратить внимание на автопортрет Дюрера, который он подарил Рафаэлю и который был затем унаследован Джулио Романо, а теперь утерян. Вазари сообщает, что портрет этот был исполнен гуашью, с оставлением чистых светов, в акварельной манере, и приводил в удивление своей законченностью. Этот портрет был редкой вещью, так как написан гуашью с большим прилежанием, сделан как бы акварелью; Альберто закончил его без применения белил и вместо этого использовал белизну полотна, из тончайших нитей которого он так хорошо сделал волосы бороды, что это трудно себе даже представить, а не только сделать. На свету он просвечивал со всех сторон.

и передавала одинаково характер и силу света как переднего, так и дальнего плана, теперь уступает место новому принципу, основанному на наблюдении природы светотени, т. е. полному использованию световых и теневых тонов для выявления видимой формы. По тогдашнему техническому обозначению, так называемая «chiaroscuro» или, как мы сказали бы теперь, «моделировка светов и теней», по законам оптики и воздушной перспективы, становится той целью, к которой стремятся. В искусстве живописи, как новый фактор, выступает теория. То что подготовил Леон Баттиста Альберти и продолжал Леонардо да Винчи, а именно: верное понимание природы и соответствующее этому воспроизведение в формах и красках теперь достигли в искусстве полного господства.

Впечатление пластичности предметов и особенно фигур, гармония линий и концентрация света в картине являются основными требованиями новой живописной концепции. То что эти требования были выставлены сначала теоретически, а затем систематически проведены на практике, доказывает, насколько была подготовлена почва для этого нового. Где искать великое соединение теории с практикой, как не у Леонардо? Его изучение простиралось на тончайшие наблюдения природы, и всю свою жизнь он провел в том, чтобы это знание природы воплотить в искусстве. Перед ним возникают вопросы оптического характера—взаимодействия темной краски и светлой; он учитывает, что свет и тень изменяются в зависимости от освещения; рефлексы в тенях, так же как и оттенки отдаленных предметов, не ускользают от его внимания. Его учение о затемняющем (тонирующем) начале воздуха привело его к системе темного, теплого подмалевка. К этому Леонардо пришел планомерно, после того как теория показала ему, что и при полукроющей краске видимый темный и теплый нижний слой производит «голубоватое» впечатление, что свет и тень действуют лишь благодаря своему контрасту и что краски взаимно усиливают друг друга. Свет и тень, полное использование их оптических возможностей и сама краска, рассматриваемая как проблема света (по старой традиции краска только красящий материал), дают в совокупности основы воспроизведения природы средствами живописи.

Вместе с тем в мотивах, заимствованных из греческих сказаний о богах и героях с их полными жизни фигурами, в больших «Историях» мы встречаемся с новым кругом живопис-

ных персонажей и тем. Здесь большие художники, как никогда, могли проявить себя в силе изображения, в грации линий и композиции и в гармонии колорита. Изображение христианской легенды эмансипируется от застывших архаических форм для новых вариаций, полных разнообразия и движения. При столь изменившихся целях не могли отставать и средства; и здесь также должна была обнаружиться «тяга к великому». С этой точки зрения и надо рассматривать все технические нововведения, так как все они имеют целью достигнуть надежнейшими и скорейшими средствами желаемого эффекта. Совершенно в той же последовательности, с какой происходило упрощение техники фрески, мы видим, что в станковой живописи многое приносится в жертву быстроте достижения целей. Но тут следует отметить, что с этой «большей быстротой» или упрощением технических приемов не всегда было связано и улучшение художественных достижений. Мало того, мы видим и отмечаем, что постепенно утрировка этих принципов неизбежно подготовляет начинающийся упадок в искусстве.

X

ТЕХНИЧЕСКИЕ НОВОВВЕДЕНИЯ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Все теоретические рассуждения XVI в. о «высокоблагородном искусстве живописи» сходятся на том, что идеал совершенства художественного произведения состоит в правдивой передаче природы при красоте рисунка, грации и гармонии линий, формы и краски, объединенных выразительной композицией. Удовлетворить этому «идеалу» и стремились все художники.

Но считаться наряду с этим с прозой техники, видимо, казалось многим великим умам ниже своего достоинства. Иначе источники давали бы по этому вопросу более точные сведения.

Как не раз указывалось, ранние средневековые источники отличаются от литературы Возрождения своими многочисленными рецептами. Чем менее надежны источники, тем более для нас затруднительно найти определенную исходную точку для чисто ремесленной стороны техники. Только исходя из господствующего принципа—*сделать живописные взгляды основой технического выполнения*,—можем мы достигнуть приблизительно верной картины того, каким образом великие мастера итальянского Возрождения создали свои произведения.

За основной принцип живописной концепции была, как указано, принята правдивая передача природы—реализм; сле-

довательно, и средства должны были быть направлены к тому, чтобы, по возможности, соответствовать потребностям художников. Из известных тогда методов (фреска, темпера и масло) материал масляных красок по своим оптическим особенностям наиболее соответствовал новым целям живописи, так как этот материал во время и после исполнения работы меньше всего оптически изменяется. Это обстоятельство Паоло Пино приводит в своем «Dialogo di Pittura» (1548), как причину того, почему он масляной живописи оказывает предпочтение перед другими техниками: «ее средствами легче всего добиться сходства с природой, служащей нам образцом». Ломаццо также указывает эти оптические преимущества масляной краски. В «Idea del Tempio della Pittura» он пишет, что масляная краска совершеннее всего «передает предметы, как их показывает природа». Ломаццо в примечании добавляет, что масляная живопись испытывается еще недавно.

Если масляные краски в конце XVI в. были в употреблении лишь «короткое время»[1] и достаточных сведений о степени их прочности еще не имелось, этот факт доказывает, что введение чистой масляной техники произошло в более позднее время. Правда, следует думать, что 2—3 поколений было бы достаточно для того, чтобы достигнуть ясности относительно материала. Ломаццо даже думает, что масляная живопись наименее прочная из техник: «Фреска держится в 8 или 10 раз дольше, чем масляная живопись, которая портится даже скорее, чем темпера». Даже ярый защитник масляной краски, Паоло Пино, предостерегает от применения ее на стене и указывает на произведения Себастиана дель Пиомбо, которые на стене шелушились. Кажется, что уже и тогда главным недостатком масляного красочного материала считали его способность со временем темнеть и старались найти средства устранить этот недостаток. Сначала это попробовали с двумя сортами масла—льняным и ореховым. Первое было общеупотребительным; уже Ченнини (гл. XCI) применяет это масло для смешения с красками и протрав, причем он его уваривает наполовину на огне, т. е. приготовляет нашу олифу. Или он берет обыкновенное льняное масло, «как оно есть», дает ему стоять открытым на солнце, пока оно станет прозрачным и осветлится (гл. XCII). Филарэтэ тоже знает один лишь этот метод, которым изготовлялось «во Флоренции лучшее и самое подходящее масло, какое только может быть», как го-

[1] Лучшее доказательство того, что масляная техника до Ван Эйков не была актуальным живописным методом. *Прим. ред.*

ворит Ченнини. Сиккативы в нашем смысле в то время в Италии еще не были в употреблении; правда, добавление в стертые на масле краски небольшого количества смол ускоряло их высыхание (см. Арменини). С главными недостатками масла—потемнением и пожелтением—умели тогда бороться так же мало, как и теперь[1]. Поэтому избегали смешивать с маслом синие пигменты (Azurri) и киноварь; советуют даже стирать все краски лишь с более светлым ореховым маслом (Вазари, Арменини), так как оно меньше темнеет, и только, если такового нельзя достать, прибегать к льняному. Леонардо указывает на загустение на солнце орехового масла, как на доказательство его лучших оптических свойств. Боргини советует употреблять для станковой живописи исключительно ореховое масло, без всяких примесей, в то время как для стенной монументальной живописи он считает применимыми оба масла с примесью лака. Он советует также примешивать к краскам возможно меньше масла, а Арменини думает, что при прокрытии высохших прописок маслом его следует затем тщательно стереть куском чистого полотна, так как иначе краски со временем желтеют.

Из сказанного видно, как осторожно пользовались художники своим материалом, и об этом же свидетельствует и весь их технический метод масляной живописи. Изучение масляной техники привело к следующим положениям:

1. Масляные краски были подразделены на кроющие и лессировочные. Кроющие краски (colori sodi), как это уже видно

[1] Голословное утверждение. «Не говоря о блестящей сохранности произведений Ван Эйков и других «понентинцев», укажем, например, на исключительную чистоту и свежесть тона масляной картины Тициана «Венера у зеркала». Не следует забывать, что авторы трактатов XVI в., отмечая тенденцию масла (сырья) и, в особенности, льняного—темнеть в процессе высыхания, указывают пути к устранению этого недостатка масла; лучше и яснее других о нетемнеющем лаковом масле (без лака) говорит Вазари. К концу XVI в. по трактатным материалам уже видно, что процесс просыхания масла (потемнение зависит от характера этого процесса) в значительной мере корректируется введением в масляную краску лака. Это уже упадок и начало вырождения масляной техники, предложенной Ван Эйком.

В XVII в. мы уже встречаемся с введением тяжелых лаков (копаллы и янтарь) в масляную краску; это уже следующая ступень упадка масляного материала. XIX век—это век забвения всех основных технических баз масляной краски—заводская, коммерческая краска трется на случайном масле—сырье.

Отдавая должное Бергеру за его ценнейший труд по собиранию источников по истории техники живописи, нельзя не отметить, что эклектика его личных взглядов очень типична для общей растерянности XIX в. в учении о нормах живописного масляного материала. *Прим. ред.*

из названия, имеют свойство так покрывать нижележащий слой, что грунт через них совершенно не просвечивает; будучи же прокрыты лессировочными красками (velatura, velare), они еще остаются видимыми.

2. Уяснилось различие между подмалевком (abozzo, impore), прописками и окончательной работой (finire).

3. Для того, чтобы усилить колористическое действие красок (главным образом в картинах на холсте), в помощь подмалевку ввели тонирование грунта—холст, а иногда и доску, равномерно прокрывали грунтовой краской (imprimatura, mestica), то красноватой (Вазари), то зеленоватой или коричневатой (Арменини). При этом особенно рекомендуется одна имприматура, приблизительно светлотелесного цвета (Арменини). Несомненно, имприматура являлась средством для колористического построения всей красочной композиции, так как каждый тон, положенный на этот красочный слой, уже выявлялся, а проходящая везде основа действовала, как камертон. Этот прием становится особенно действительным, когда имприматура окрашенна в красноватый, т. е. теплый тон, и когда (что мы имеем основания предположить) для подмалевка употреблялись не масляные краски. На тонированный грунт рисунок наносился переведением с картона при достаточно светлом грунте при помощи зачерненного с оборотной стороны картона или подложенной переводной бумаги (Вазари). На более темном грунте рисунок наносился «белым портняжим гипсом или фиговым углем, так как и то и другое при надобности легко удалить». Этот способ рекомендуется Вазари при картинах на холсте и на дереве. Арменини советует переводить рисунок «по желанию мелом или посредством картонов». Применяется и перевод при помощи разграфления на квадраты.

Таким образом, все технические операции, не считая первую подготовку доски или холста, идут в такой последовательности:

1. Нанесение обычного тонированного грунта (imprimatura или mestica; или imprimuersel у нидерландцев).

2. Перевод с картона или непосредственный рисунок.

3. Основной подмалевок всей композиции кроющими красками, причем в качестве связующего вещества берется масло или другие темперные смеси (abozzo, impore; dootverwe у нидерландцев).

4. Дальнейшая многослойная живопись масляными красками до завершения (finire, velare при одеждах).

Здесь применяются по желанию или одни лессировочные краски или полукроющие пигменты. Но прописывание всегда

должно происходить тонкими слоями. Связующим веществом является масло, главным образом ореховое, иногда смешанное с лаком.

5. Завершающий лак наносится после полного высыхания живописи.

Мы должны сделать еще несколько замечаний к пункту третьему. Здесь, видимо, можно различать два метода в связи с различием связующего вещества. Один использует чистую масляную краску как для подмалевка, так и для дальнейших прописок; другой применяет масляную краску только для прописок по подмалевку, сделанному различными красками, в том числе и смешиваемыми с водой. Последний метод, как мне кажется, означает переходную манеру и является следствием часто еще применяемой «Disciplina di Fiandra» (фландрской манеры). Если мои заключения правильны, то эта «фландрская» манера состояла в той технике живописи масляной темперой, о которой более подробно было сказано выше. Характерными особенностями этого метода было многократное прописывание красками, стертыми на масляной темпере, причем отдельным слоям давали высохнуть и после нанесения тонкого слоя масла или легкого лака снова прописывали краской.

Для усиления колористического эффекта можно было тонировать употребляемое в виде покрова или промежуточного слоя вещество (масло или лак), т. е. одновременно с освежением потускневшей краски дать лессировку. Лессировка могла или остаться в таком виде или же прокрываться дальнейшими прописками. При распространении этого метода и упрощенном приеме тонированной имприматуры можно было матовый подмалевок прописывать блестящею лессировочной краской и по мере надобности для разнообразия чередовать последнюю с полукроющей краской.

Для матового подмалевка (abozzo) можно, следовательно, с одинаковым успехом применять как масло, так и другие связующие вещества, но при этом нужно точно знать, какие цели могут быть достигнуты тем или другим способом и какие преимущества дает художникам каждый из них.

1-й метод

Подмалевок делается кроющей, но стертой на масле краской; дальнейшие прописки прозрачной лессирующей, иногда полукроющей масляной краской.

Этому подмалевку, как мы видели, предшествуют цветная

имприматура или местика и нанесенный на нее рисунок. Если при этом подмалевок делается одним из связующих веществ, входящих в понятие темперы, то нужно наносить его кистью. Преимущество этого метода состоит в более быстром высыхании и одновременном затвердении этой первой основы.

Какие же существуют доказательства того, что итальянские мастера XVI в. применяли для своих картин на холсте и на досках названные выше темперные связующие вещества? Из известных источников здесь можно привести лишь указание Арменини, что «выдающиеся современные мастера для работ, требующих быстроты, пользуются темперой», и еще замечание Бизанио, что, несмотря на всеобщее введение масляной живописи, живопись «à secco» была употребительной и находила многообразное применение. Можно было бы возразить, что указанные замечания относятся к живописи вообще, но не специально к подмалевку картин на досках и на холсте. Однако многое говорит за наше предположение, хотя привести доказательства этого трудно, а причины, убеждающие в этом, в большей или меньшей степени складываются из заключительных следствий.

Прежде всего надо иметь в виду, что направленный на ремесло ум «старых практиков», как их называет Арменини, конечно, не упустил бы преимуществ материала, облегчающего работу. Венецианцам должен был быть особенно удобным метод быстрой работы при росписи обширных стен; метод же наслоения медленно сохнущей масляной краски был для них мало пригоден.

Главным основанием указанного мнения является степень сохранности многих живописных произведений: была бы странна и мало понятна различная сохранность живописных произведений одного и того же времени. Совершенно очевидно, что потемнения в картинах с меньшими масляными слоями со временем будут менее ощутительны, и это уже было известно художникам XVI в.

Наконец, как уже было указано, естественным развитием техники живописи обосновывается то, что между более ранними и поздними техническими методами должны были иметь место переходные стадии, к которым логично может быть причислен и подмалевок на темперном связующем веществе.

Целый ряд выдающихся ученых специалистов по искусству считает твердо установленным тот факт, что темперный подмалевок был очень распространен в XVI в. Мериме[1] выдвигает

[1] De la peinture à l'huile.

этот взгляд по отношению к методу живописной работы Паоло Веронезе и считает несомненным, что тот же метод живописи применялся и в других школах. Меррифильд сообщает, что голубое небо на картинах Пьетро Перуджино, «который ввел в Перуджии фламандский метод масляной живописи», написано с темперным связующим веществом. Специально о Паоло Веронезе многие реставраторы свидетельствуют, что он очень часто писал синее небо темперой и выполнял в той же манере и другие более тонкие работы. Этот взгляд особенно находит подтверждение в замечании Марко Боскини[1], который, говоря в своем введении о живописных методах самых выдающихся венецианских мастеров—Тициана, Бассано и Паоло Веронезе, сообщает, что они прокрывали весь холст полутоном и большей частью наносили синие краски «à guazzo». Это явилось причина того, что неосторожные реставраторы, хотевшие промыть некоторые его картины, многие из них испортили.

Фриммель[2] считает, что он с особенной ясностью наблюдал этот метод на начатой картине Рафаэля (мадонна Эстергази Пештской галлереи): «Светлокоричневый подмалевок своей похожей на акварель штриховой манерой указывает на темперу». Одежды написаны почти до конца «многими слоями, краской, растворенной на яичном белке». Этот подмалевок проходился затем масляными красками. Дальше Фриммель добавляет: «Рафаэль в своих ранних картинах, в которых—несмотря на заканчивание масляными и лаковыми красками—тени подмалевка заметно выступают, повидимому, сохранил в подмалевке темперную технику предшественников. К свободной масляной живописи на холсте Рафаэль перешел лишь в свой самый последний период».

Особенно ясно и с наибольшей вероятностью можно наблюдать переходные стадии у венецианцев, в картинах которых колористический момент главенствует. Вероятно, очевидное различие между юношескими и более поздними произведениями одного и того же мастера объясняется техническими различиями живописной работы. Особенно ясно выступает это различие у величайшего из венецианцев—Тициана. Это вполне естественно, так как, изучив в своей юности нидерландскую технику у Джованни Беллини, Тициан почти в течение целого столетия принимал деятельное участие в эволюции этого метода. И все-

[1] Marco Boschini. Le ricche Minere della Pittura Veneziana. Venezia. 1674.

[2] «Handbuch der Gemäldekunde». Leipzig, 1894, стр. 42.

таки в настоящее время трудно было бы сказать с полной уверенностью относительно этого великого мастера, как, т. е. с каким связующим веществом, писал он отдельные слои картины. Даже в особом, крайне редком случае, когда картину можно видеть с оборотной стороны, как это было при переводе с холста на дерево «Мадонны с вишнями» (Венская галлерея), нельзя было точно узнать характера связующего вещества. Однако здесь обнаружилось много интересного в смысле последовательности работы, о чем пишет в своей статье Карл фон Лютцов[1]:

«Картина первоначально была написана не на дереве,— как мы ее видим теперь, а на холсте, который в то время как раз входил в Венеции в употребление в качестве основы для живописи. Мы подчеркиваем это обстоятельство, так как в книгах до настоящего времени часто значится, что эта мадонна написана Тицианом на дереве. Инвентарная опись собрания эрцгерцога Леопольда Вильгельма, из которого картина перешла в императорское владение, с несомненностью указывает на этот факт. Согласно этой описи, картина была исполнена на холсте, но последний был наклеен на дерево. Известно, что наклейка написанных на холсте картин на деревянную доску производилась часто для того, чтобы дать крепкую основу обветшавшему холсту. В качестве такого наклеенного на дерево холста «Мадонна с вишнями» сохранялась до 20-х годов XIX в. Тогда, во время директорства Ребелля, было признано необходимым удалить дерево (вероятно, последнее загнило и стало хрупким, что вредно влияло на состояние картины). Поэтому холст отделили от дерева и прокрыли всю живопись Тициана (как это пишет в своем историко-критическом каталоге Альберт Крафft) тонким слоем воска. Это было в 1827 г. На этот способ реставрации тогда возлагали большие надежды, которые, к сожалению, совершенно не оправдались. Снятие холста с дерева, которым хотели сохранить красочный слой, именно и ускорило его разрушение. Краска стала шелушиться. Те, кто еще видел картину в ее тогдашнем печальном состоянии, сообщали, что в частности живопись двух мужских голов святых по краям грозила совсем осыпаться (о причинах этого будет еще сказано ниже). В общем врачи отказались от картины. Лишь один умелый хирург не отчаялся спасти пациента. Это был Эразм Энгерт—покойный директор, тогда еще хранитель Бельведерской галлереи. Теперь нам всем известно, что предпринятая им при самых трудных обстоятельствах (1883) реставрационная работа после не-

[1] «Zwei Jugendmadonnen von Tizian».

скольких трудных лет счастливо закончилась. Работа Энгерта состояла в том, что он перевел картину с холста на дерево, т. е. отделил холст, и после удаления последнего укрепил весь красочный слой ее на дереве. Таким образом теперь «Мадонна с вишнями» стала картиной, «написанной на дереве». Освобожденный Энгертом от красочного слоя холст, еще с хрупкими остатками мелового грунта, хранится в запасе императорской галлереи. Процесс работы Энгерта дает нам счастливую возможность еще теперь изучать оборотную сторону картины или, более того, ее самый нижний красочный слой. После того как реставратор равномерно и хорошо закрепил лицевую сторону картины на гладкой доске и тщательно отделил холст из-под красочного слоя, он скопировал оказавшуюся снаружи оборотную сторону картины. При сравнении этой копии с картиной в ее законченном состоянии по гравюре Унгера мы можем наблюдать за процессом работы мастера и проследить, как картина постепенно изменялась в его руках».

Тициан не имел обыкновения изготовлять к своим картинам картона или красочного эскиза. Он легко набрасывал первую мысль на бумагу пером, чернилами или кистью легкими мазками белил. Ему приписывают изречение: «Художник не должен делать себе определенного рисунка, чтобы не быть стесненным при живописной работе»; эти слова представляют противоположность словам Дюрера, который говорит, что композицию следует раньше нарисовать в определенных контурах, так как иначе процесс живописи будет неясным.

Оборотная сторона «Мадонны с вишнями» подтверждает соблюдаемое Тицианом правило. Она показывает, что мастер создавал композицию полностью только с окончанием живописной работы и что в процессе исполнения картины он вносил в ее композицию значительные изменения. На копии Энгерта мы различаем ясные штрихи, исполненные обмакнутой в коричневую краску кистью: это первая основа композиции. Как мы видим по репродукции, голова мадонны первоначально имела другое положение: она была наклонена в противоположную сторону и менее опущена, чем в завершенной композиции. Левая рука (с оборота она нам, естественно, кажется правой) покоится на груди и, видимо, берется за вуаль. Складки одежды на груди положены также совершенно иначе. После того как художник изменил эти места в рисунке и установил в главных чертах композицию, он перешел к подмалевку картины, который, как это видно из копии Энгерта, исполнен интенсивными по цвету, локальными красками, с преобладанием красноватой

моделировкой телесных тонов. Это доказывает, что Тициан не всегда применял серый подмалевок, который можно проследить в некоторых других картинах его работы, и что, во всяком случае, он его не применял в «Мадонне с вишнями».

«Если же мы сопоставим композицию этого подмалевка с готовой картиной, то мы сделаем удивительное открытие, что на подмалевке изображены только три фигуры—мадонна с двумя детьми, а на готовой картине всех фигур пять: прибавились две фигуры святых—Иосиф и Захарий. На подмалевке мы видим вместо них зеленый занавес, служащий фоном балдахину трона, с красным узором, перед которым стоит мадонна. Оборотная сторона картины дает нам бесспорное доказательство того, что Тициан первоначально не имел в виду добавления фигур обоих святых, а что они ему показались желательными и необходимыми лишь тогда, когда он написал указанный выше зеленый фон (даже после того, как последний был почти готов): мы видим, что сквозь обе головы просвечивает подмалевок, так как они написаны поверх зеленой драпировки (что и является причиной указанного выше разрушения красок). Только совсем у правого края (как это видно по копии) выступает часть фигуры св. Иосифа: ясно, что когда Тициану пришла мысль добавить обе фигуры, в этом месте зеленый занавес еще не был написан, или покрывал не всю поверхность. Во время работы Тициан, видимо, внес и другие изменения. Так, раньше голову мадонны он несколько больше наклонил к младенцу и, может быть, придал ее материнскому чувству больше выразительности, чем ему это показалось нужным впоследствии. Голова была раньше покрыта лишь легкой вуалью, концы которой спадали на плечи. Гладкие волосы оставляли свободным правое ухо. Позднее на голову мадонны было накинуто свисающее с плеч светлоголубое покрывало, от которого на подмалевке виден только один кусок, закрывающий волосы. «Так лишь на мольберте постепенно возникала стоящая теперь перед нашими глазами очаровательная композиция с сияющим телом Христа, светлой фигурой мадонны и маленьким Иоанном, стоящим перед троном, глубокого красного тона, украшенного золотом; две полные достоинства фигуры святых ясно вырисовываются на фоне светлого облачного неба».

В приведенном сообщении известного историка искусства совершенно не затронут вопрос о том, какими красками исполнены сама живопись и подмалевок, да и вообще вопрос о технике красок. Как кажется, с наибольшим вероятием здесь можно предполагать масляные краски; за это говорит и харак-

тер шелушения приписанных позднее фигур. Мы можем, однако, также предположить, основываясь на «преимущественно красноватой моделировке телесных тонов», что этот красноватый тон следует приписать так называемой импримату́ре, которая покрывала тонким слоем обычный грунт и, согласно приведенным выше указаниям Вазари и Арменини, тонировалась именно этим оттенком. Нанесена ли эта импримату́ра масляной или какой-нибудь другой краской—конечно, теперь уже нельзя установить. Мне кажется, что вид красноватой моделировки оборотной стороне придавала скорее красноватая грунтовка, т. е. импримату́ра, иначе мы едва ли могли бы видеть теперь столь ясный, светлый серебристый тон. Темнящее действие подмалевка интенсивной красной масляной краской должно было бы оказать скорее неблагоприятное влияние на светлую телесную краску, но этого на картине мы совершенно не наблюдаем.

О технике Тициана следует отметить еще одно замечание Вазари, сделанное им по поводу поздних и очень ценных произведений художника, находящихся во владении испанского короля. Они удивляли своим реализмом. «Но, правда,—добавляет Вазари,—примененный в этих последних картинах метод очень отличался от его прежней манеры. Более ранние произведения Тициана исполнены с известной тонкостью и тщательностью и могут рассматриваться как вблизи, так и издали; последние же его картины писаны крупными мазками и пятнами, так что их художественное совершенство производит впечатление только на большом расстоянии. Этот метод прекрасен и остроумен, потому что, придавая живописи большую живость, он в то же время скрывает от зрителя всю трудность работы, произведенной с большим искусством».

Вазари под техникой живописи понимал не связующее вещество, а скорее тот метод наложения красок, из которого слагались оптические впечатления.

В этом же смысле делают замечания о технике художника и более поздние писатели. Они всегда дают характеристику фактуры, мазка и общего колорита, но никогда не приводят определенных технических деталей.

Как ни закономерно проходили указанные выше переходные стадии живописной техники, мы все-таки не можем с достоверностью утверждать, что темперный подмалевок имел в XVI в. большое и всеобщее распространение. Мы теперь никогда не видим картин знаменитейших мастеров иначе, как после многочисленных, произведенных различным образом

реставраций; нереставрированные же картины более второстепенных мастеров мы часто находим в таком состоянии разрушения, что по ним едва ли можно составить себе хотя бы отдаленно верное представление о том, какими они были раньше.

Как наглядную иллюстрацию этого факта можно привести опубликованный Меррифильд подробный отчет по оригинальным документам о реставрации картин, находящихся в публичных галлереях Венеции. В общем, между 1779 и 1785 гг. была предпринята признанная во всех отношениях необходимой реставрация 405 картин первоклассных мастеров, а в следующие три года—еще 270 картин (с общей поверхностью около 12 865 кв. футов).

2-й метод

Как подмалевок, так и дальнейшая живописная работа выполняются стертой на масле краской.

Преимущества здесь чисто оптического характера, так как при подмалевке масляными красками наложенный тон после высыхания на вид почти не изменяется[1]. Когда подмалевок наносится на белую доску, то краска подмалевка будет уже частично действовать, как лессировка, если только она наложена достаточно тонким слоем. Преимущества так называемого «теплого» подмалевка выступают здесь особенно сильно, потому что посредством полукроющей краски более светлого тона легко создаются тонкие полутона.

Мы видим применение этой системы на некоторых неоконченных картинах Леонардо да Винчи, хранящихся в Ватикане и галлерее Уффици. Две из них написаны на белой доске, снабжены предварительным рисунком и подмалеваны теплым коричневым тоном. Как «Коленопреклоненный Иероним» (Ватикан), так и «Поклонение волхвов» (Флоренция) имеют теперь темный коричневатый, потемневший тон, который первоначально был, несомненно, прозрачным. Составлен ли этот коричневый цвет из охры и костяной черной, умбры или асфальта—я определить не решаюсь. Несомненно только то, что подобный подмалевок был рассчитан на тщательную моделировку при дальнейшей работе с более или менее кроющими красками от серого до

[1] Оптика масляной краски дает решающие преимущества масляной технике по сравнению со всеми другими. Но из этого вовсе не следует, что применение клеевого или темперного подмалевка (по методу первому) могло в какой-либо мере ослабить оптическую мощность нормальной масляной краски. *Прим. ред.*

белого тона; за ними, наконец, могли следовать лессировки яркими, теплыми тонами, на которые таким же образом наносились новые слои. Совершенно виртуозную мягкость серой моделировки, смягчающую красочные лессировки и создающую то непревзойденное «сфумато», которое до сих пор приводит нас в восхищение, мы можем наблюдать в высоком по своему совершенству портрете Моны Лизы (Лувр). Нам становится понятным, что при тончайшем выполнении такого живописного произведения для просыхания многочисленных промежуточных слоев понадобилось 4 года. Но в этом мы должны признать большое неудобство и несовершенство техники, так как без тщательной просушки и при излишней спешке во время работы впоследствии неизбежно должно произойти потемнение. На некоторых картинах Леонардо наряду с потемнением видно также и сседание масляного слоя (см. № 1040 мюнхенской Пинакотеки). Сседание красочного слоя наступает при излишнем употреблении масла и является следствием своеобразного процесса высыхания масла, которое увеличивается в объеме благодаря поглощению кислорода из воздуха.

Нельзя отрицать, что описанный здесь метод дает большие живописные преимущества и при правильном подходе мог бы выработать особый стиль живописи. Самые выдающиеся мастера во Флоренции и Риме работали в этой манере, ставя перед собой основной задачей техническое выполнение и законченность формы посредством «chiaroscuro», в противоположность венецианцам, которые больше выявляли общее красочное впечатление. Но в отношении сохранности эта «чистая масляная техника» уступает описанной выше смешанной: чем меньше масляных слоев нанесено на живописную поверхность, тем дольше живопись сохраняется. При этом не надо забывать, что главные связующие вещества масляной живописи—масло и лаки—вещества органические, гибель которых со временем неотвратима. Масло в процессе высыхания (как это указывает Петтенкофер в своей известной книге «О масляной краске и консервации картинных галлерей» [1]) проходит различные стадии. Первоначально оно поглощает кислород из воздуха. Кислород воздуха, видимо, прежде всего превращает несохнущие жиры, которые помимо линолеина содержат сохнущие масла (пальмитин, миристин, элаин), в летучие соединения с кислородом. Но и высохший линолеин не остается неизменным.

[1] Über Ölfarbe und Conservierung der Gemälde-Galerien. Braunschweig, 1870.

Последний в свежем состоянии, как это бывает при высыхании (в льняном масле), является эластичной каучукообразной субстанцией, даже если удалить из него при помощи эфира и эфирных масел все остальные, несохнущие жиры, но постепенно на воздухе линолеин затвердевает и становится хрупким; в этом состоянии его частицы легко теряют свою физическую (молекулярную) связь. Быстрее всего изменившееся и затвердевшее от воздуха масло теряет молекулярную связь от частого намокания и просыхания, следовательно всего быстрее на открытом воздухе. Но и в закрытых помещениях, в залах и комнатах масляные картины разрушаются по тем же причинам. Время разрушения масляных картин зависит от количественной пропорции масла. Поэтому гибель масляных картин является только вопросом времени, если нельзя устранить или обезвредить атмосферного влияния[1].

Нужно ясно представлять себе этот малоутешительный факт, высказанный знаменитым ученым, для того, чтобы понять многое, бросающееся в глаза в старых картинах. Петтенкофер пишет: «Высохшая масляная краска (т. е. смесь красочного порошка и масел) и ее изменения имеют для (оптического) состояния сохранности произведения искусства величайшее значение. Обычно говорят, что масляные краски с течением времени на воздухе изменяются, одни больше, другие меньше. Они темнеют, трескаются, образуют разрывы и т. п. Само собою разумеется, что следует строго различать, какие изменения происходят от красочного порошка и какие от примененного связующего вещества, учитывая при этом те или иные физико-химические причины».

Эти замечания Петтенкофера относятся главным образом к масляных картинам, слои которых исполнены одними масляными красками. Далее Петтенкофер пишет: «Рассматриваемые с точки зрения материала масляные картины Рафаэля, Тициана, Рубенса и других бессмертных мастеров являются не чем иным, как закрашенным масляными красками холстом или деревом; это умеет делать любой маляр». Но вместе с тем это и не так. В отношении к сохранности было бы, пожалуй, лучше, если бы художник мог следовать простому методу малярной работы. Масляная живопись, особенно в эпоху Возрожде-

[1] Процесс высыхания, потемнения и разрушения масла обусловливается природой масла, условиями произрастания растения (климатом), вызреванием семян, методом отжимки масла, условиями хранения масла и, наконец, методами обработки масла для живописных целей. Указания Петтенкофера преимущественно относятся к маслу, «вообще сырью». *Прим. ред.*

ния, со всеми ее многообразными слоями гипсового грунта на доске или мелового, клеевого или масляного грунта на холсте, иммприматуры, следующего за ней подмалевка и окончательной живописи должна была проходить несравненно более сложный процесс высыхания, чем простая покраска; кроме того, при покраске, даже если она и в несколько слоев, все слои одинаковой толщины и расположены равномерно. Художник же то там, то здесь наносит более толстые слои (усиливает корпусность) или проходит по ним совсем тонкой краской (лессирует) так, что на поверхности картины постоянно расположены неравные количества красящего пигмента и связующего вещества. Для сохранности картины является также решающим моментом, насколько основа красочного слоя защищена от сырости. Часто наблюдалось, что на северных стенах церквей картины разрушались от сырости, причем отделялся приготовленный на клею грунт, что естественно вело к осыпям красочного слоя.

Меррифильд приводит очень интересные мнения самых выдающихся итальянских художников-реставраторов о состоянии картины Паоло Веронезе. «На картинах этого художника, которые много лет провисели в церквах, все масло так высохло от солнца, что краску можно было бы смыть водой». От этого картина имеет вид темперной живописи. Само собой понятно, здесь может итти речь только об объясненной Петтенкофером потере молекулярной связи масла, которое при высыхании теряет свою связующую силу.

Коренной помехой в деле сохранения масляных картин является масло. И когда мы в эпоху Возрождения повсеместно встречаем—как связующее вещество в живописи—масло, всякого ценителя искусства охватывает сожаление, что столько мастерских произведений должно было погибнуть из-за несовершенства этого связующего вещества[1].

3-й метод

(Дальнейшее развитие подразделенной системы работы)

К этому относятся:

1. Применение в качестве колористического момента тонированного грунта, о чем было сказано выше.

[1] «У всякого ценителя искусств» должен возникнуть вопрос: как бы сузились живописные возможности эпохи Возрождения, если бы ее мастера не располагали могучими средствами масляной техники; разве возможны изумительные достижения Тициана при использовании одной темперной техники? *Прим. ред.*

2. Применение в местах лессировок подмалевка умышленно иного цвета (например, при написании одежды), что частично было известно и в предыдущие эпохи (Ченнини).

3. Серая по серому моделировка тела и других частей (как например, архитектуры, одежды) с целью облегчения работы. Часто применяются в совокупности все три метода для того, чтобы легче добиться выявления формы и цвета[1]. Одновременно с этим здесь также действуют и контрасты светлого и темного.

Этими контрастами широко пользовались. Вначале применялись умеренные темные, большей частью выдержанные в средних телесных тонах красноватые грунтовки (Вазари, Арменини). Позднее грунты утемнялись и часто усиливались до темнокрасного (болусовый грунт).

Тинторетто, Бассано и школа Караччи, а затем и их последователи так же, как Караваджио и испанцы, пользовались тонированной грунтовкой холстов для того, чтобы иметь возможно сильные контрасты в моделировке тела. Из испанцев особенно Веласкез любил писать на серо-коричневом грунте, причем он уверенными мазками «á la prima» заканчивал моделировку тела, используя тон грунта для теневых частей в одеждах, а иногда проходя их локальным тоном.

Нельзя не признать решающего влияния темных тонов грунта на общий колорит картин, если вспомнить, что во всех местах, где нет значительной корпусности, тон грунта в большей или меньшей степени изменяет все тонкие верхние живописные слои. Этим объясняется известный еще Леонардо закон о том, что полукроющие, т. е. смешанные с белилами, тона придают голубоватый оттенок видимым через них темным тонам. Более толстые красочные слои, служащие локальным тоном, не испытывают на себе влияния цветного грунта; зато в более тонких переходах к теневым частям и в самых тенях, где красочный слой тоньше, на основе тонированного грунта легко достигаются все градации тона. Можно сказать, что весь «харак-

[1] К пункту 1-му. При тонированной грунтовке лучше всего используются те цвета, которые при наложении их тонким слоем на грунт дают, просвечивая, серые тона, т. е. приближаются к холодной красочной скале. Это явление, чисто оптического характера, основано на действии контраста «теплого и холодного». На грунте теплого тона всякий серый или холодный тон будет казаться еще холоднее; если грунт красного или желтого (или коричневого) цвета, то в первом случае более светлый тон кроющей краски принимает зеленоватый оттенок, так как контрастный или дополнительный цвет к красному—зеленый; во втором случае выявится контрастный цвет к желтому—синий.

тер», гармоническое построение, а также овладение эффектами света и тени связаны с этим методом. Основным законом всех портретистов XVI и XVII вв. и особенно нидерландцев была концентрация света на лице и голове изображаемого персонажа. Для того, чтобы оправдать такое освещение, они соответственным образом «настраивали» все окружение, т. е. строили всю композицию таким образом, чтобы написанное за колоннами и драпировками небо казалось темнее, чем света освещенной фигуры, явление, которое может наблюдаться в природе не иначе, как в грозу. На окрашенном же в темный цвет холсте желаемый эффект достигался с большой легкостью. Примеры этого столь многочисленны, что указывать на подобные картины излишне.

К пункту 2-му, о применении в местах лессировок подмалевка, можно добавить следующее. Подмалевок делается в местах лессировок умышленно другого цвета. В описанном методе в живописи оптическое взаимоотношение кроющих и полукроющих красок является главным моментом. Мы видим, что для того, чтобы использовать колористические особенности лессировочных красок, т. е. таких, которые совсем не имеют или имеют лишь очень малую корпусность, у мастеров Возрождения краски для подмалевка выбраны часто с величайшей обдуманностью. Для написания, например, зеленой одежды подмалевок делается светложелтой краской, с расчетом, чтобы светлая, желтая моделировка просвечивала через наложенную затем зеленую лессировку; порой часть зеленой лессировки еще в сыром виде слегка стирается так, что прозрачная краска остается лишь в углублениях мазков корпусных частей (на «Цыганской мадонне» Тициана—отворот платья; на картинах Веронезе, Бассано, Тинторетто). Уже Арменини указывает на то, что лучшие художники не любили делать подмалевок и лессировки одежд одним и тем же цветом—этот прием не давал достаточно реалистического впечатления. Синюю лессировку они часто подготовляли серой краской, огненно-красную—холодным или оранжевым тоном и т. п. Итальянцы часто пишут синие одежды по коричневому подмалевку, который придает тканям мягкость в тенях. Людвиг [1] в своем исследовании о живописи старых мастеров хотя и не приводит определенных примеров, но упоминает о яркозеленом подмалевке светлокрасных одежд, о ярко красном для светлозеленых, о розово-красном для светлоголубых. Главным здесь всегда остается принцип холодного подма-

[1] «Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister», стр. 63.

левка для теплой лессировки или, наоборот, теплого подмалевка для холодной лессировки. Для достижения теплого фиолетового тона наиболее подходящим оказывается подмалевок холодно-синий с желтоватыми светами; подмалевок этот прокрывается смешанным (из ультрамарина и красного лака) прозрачным фиолетовым тоном. Холодный фиолетовый тон требует сине-серого подмалевка. Конечно, более утонченному вкусу художника не возбраняется искать разнообразия и игры красок посредством соответствующих вариаций оттенков теней и рефлексов, следуя образцам природы. Несомненно также, что схематизация изложенного метода вела к шаблону и больше ценилась подражателями великих художников, чем ими самими. С нанесением лессировочных красок на подмалевок не всегда связана желательная законченность; напротив, лессировочный слой часто был только средством для наложения еще более мягких тонов, средством привести их в гармонию с предыдущими и усилить эффект формы и цвета. Арменини подобным образом и описывает этот процесс завершающей работы и указывает, что последние слои всегда должны выполняться с большой тонкостью. Этого метода придерживались как для тела, так и для второстепенных частей картины.

К пункту 3-му можно добавить следующее. Отличие подмалевка и дальнейшего живописного слоя, т. е. кроющих и лессировочных красок, выполняющих различные оптические задачи, прежде всего произошло в целях упрощения живописной работы. Сначала стремились сделать при помощи кроющих красок общий набросок, который в дальнейшем при помощи повторных прописок и лессировок должен был быть проработан до полного завершения красочной композиции. Следовательно, в подмалевке больше обращалось внимания на рисунок и моделировку, чем на краску, которая всецело могла быть использована в световых и пластических целях. Это, весьма вероятно, приводило к подмалевку серым тоном или скорее к подмалевку полутонами. Особенно ясно этот метод виден на картинах Андреа дель Сарто, в которых мы встречаем применение принципов лессировки как в трактовке тела, так и одежд. Многие другие художники XVI и XVII вв. применяли серый подмалевок лишь в отдельных частях и при определенных (местных) расчетах.

Так, на маленькой начатой картине (в галлерее Дориа в Риме), приписываемой Корреджио, средняя мужская фигура имеет серый, а две других фигуры—цветной подмалевок. Вся композиция (аллегория) переведена сангиной на загрунтованный

серым холст, и картина в целом не доведена даже до степени первого подмалевка (abozzo). Здесь, очевидно, серый подмалевок обусловливался полным изменением положения средней фигуры.

О сером подмалевке одной незаконченной картины Тициана «Блудная жена перед Христом» (галлерея Бельведера в Вене) было сказано выше.

Некоторые знатоки искусства полагают, что картины «en grisaille» (в серых тонах) итальянских, немецких и нидерландских мастеров являлись только предварительным наброском для дальнейшей живописи кроющими красками, я же на основании моего опыта не могу с этим мнением согласиться. Совершенно ясно, что те изображения, которые часто делались на внешних сторонах алтарных створок (Гентский алтарь Ван Эйков, фигуры «цвета камня» на Хеллерском алтаре Дюрера и др.), с самого начала задуманы, как подражание каменным фигурам, и должны были имитировать барельефы (Мемми, № 986, мюнхенской Пинакотеки). Часто, однако, такие «grisailles» изготовлялись с той целью, чтобы служить образцом для гравюры на меди или на дереве [портрет Фридриха Мудрого Саксонского, гравюра на меди А. Дюрера, образец которой «en grisaille» находится в Антверпенском музее, № 124; восемь картин триумфального шествия Цезаря—«grisailles» с находящихся в Мантуе картин Мантеньи; такие же образцы для гравюр на дереве Андрея Андреани (1599 г.) представляет серия портретов Ван Дейка]. Многофигурное изображение римских военных игр Ф. Франкен де Эльт (1544—1616), находящееся в Антверпенском музее (№ 155) сделано «en grisaille» по коричневатой имприматуре, и в данном случае «гризайль» едва ли является серым подмалевком для дальнейшей живописи, тогда как «Мадонна с младенцем» француза Ж. Фуке (1415—1485), в том же музее (№ 132), очевидно, является именно таким серым подмалевком для дальнейших лессировок; здесь подмалевок моделирован очень жестко, находящиеся же в глубине фигуры ангелов исполнены частью в красном, частью в синем тоне. Подобные произведения единичны, и доказательства о широком применении серого подмалевка (белое с черным) в период ранних эпох искусства привести трудно. Однако от времени до времени в художественных кругах всплывает взгляд, что «старые мастера» пользовались серым подмалевком, чему и должен быть приписан эффект их картин. Эрнст Бетихер защищает этот взгляд в статье в «Lützowischen Zeitschrift» [1], причем он приписывает главную роль «просвечива-

[1] Jahrgang, XXIV, стр. 714.

ния красок из глубины» серому подмалевку, а не белому меловому грунту.

Больше вероятия имеет то предположение, что для подмалевка в каждом отдельном случае избирался специальный подходящий тон (тело, одежды, фон), который применялся с тем расчетом, что полное впечатление от красок достигалось только после нанесения дальнейших окончательных лессировок. При делении работы на две части этот прием был естественен, так как различие между кроющими красочными пигментами и прозрачной лессировкой только таким путем и может быть плодотворно использовано в целях достижения наибольшего красочного эффекта. Этот взгляд принят за основу в книге о масляной живописи Людвигом[1]. Он исходит из оптических особенностей масляных красок, особенностей отражения света кроющих красок и поглощения света лессировочными по оптически-физиологическим законам. С большинством взглядов и выводов Людвига можно вполне согласиться, за исключением некоторых технических деталей: например, Людвиг совершенно отрицает применение темперного подмалевка в эпоху Возрождения, утверждая, что в эту эпоху применялись только холст или доски, загрунтованные масляной краской.

Итальянский художник Линци в своей работе «Изобретение системы живописи Рафаэлло-Тициано-Джорджоне» также защищает подмалевок в полутонах, как предварительную стадию перед лессировками. В книге указывается, что названные мастера делали подмалевок только следующими очень немногочисленными красками, прочность которых проверена опытом: белилами (цинковыми), сернистым мышьяком или кадмием, жженой сиеной, киноварью и кобальтом. Перед нами, следовательно, знакомый ряд: желтая, красная и синяя, из которых могут быть составлены все тона с белым и теплокоричневым для света с одной стороны, и теней—с другой. Против названных выше пигментов мы, однако, должны возразить, поскольку во всех старых источниках указываются лишь свинцовые белила, цинковые же, так же как и кадмий, в то время не были известны. Сернистый мышьяк мало применялся, так как плохо смешивается с другими красками, а, наоборот, были употребительны неаполитанская желтая и массикот (Giallolino di Fornace, e di Fiandra). По Линци, грунтовка холста состояла из возможно тонкого слоя гипса для золочения с рыбьим клеем, к которому

[1] Lüdwig Über die Grundzätze der Oelmalerei und das Verfharen der Klassischen Meister. Zeipzig, 1876, II Aufl. 1890.

добавляли еще немного очищенного красного болуса. Имприматура делалась стертой на масле виноградной черной. Стирали краски на сыром очищенном ореховом и маковом масле. Подмалевок тела делался, по мнению Линци, белилами, сиеной и кобальтом, иногда с небольшой примесью киновари. «Для того, чтобы достичь большей светосилы, для теней они добавляли совсем тонкие прописки лаком». По мнению Линци, техническое выполнение «Успения» Тициана таково (цитируем Линци дословно, не будучи с ним согласны во всех пунктах):

«После грунтовки мелом и гипсом и наложения черной грунтовой краски Тициан делал набросок немногими, но мастерскими светлыми красками. Я утверждаю, что в верхних частях толща в некоторых местах доходит до 2 сантиметров[1]. Продолжает он обычным методом, т. е. смешивая названные краски, а затем следуют прописки в легких полутенях и, наконец, лессировка асфальтом.

Красные одежды «Возносящейся богоматери» и св. Иоанна слева сделаны белилами, сиеной и кобальтом, а затем пролессированы лаком.

Красная одежда апостола справа проложена белилами, сиеной, кобальтом и киноварью, после чего пролессирована лаком.

Зеленые одежды обоих апостолов справа и слева исполнены кадмием (?), сиеной, кобальтом, светлооранжевым, а сверху пролессированы verde eterno (медянка).

Плащ мадонны исполнен светлой красновато-желтой краской и сверху прописан кобальтом и сиеной.

Одежды других апостолов, включая и белые (?), исполнены белилами, сиеной, кадмием и кобальтом.

Сияние, окружающее возносящуюся мадонну, исполнено белилами, сиеной, кадмием и кобальтом и прописано сверху белилами, сиеной и кобальтом.

Небо имеет ту же подготовку, что синий плащ мадонны».

Подобным же образом Линци представляет себе и метод живописной работы Джорджоне и других, которые якобы пользовались для подмалевка лишь простыми смесями сиены, кобальта и белил и иногда киновари и кадмия. Это действительно простой рецепт, которому, однако, недостает одного—доказательств. Но с Линци следует согласиться, что старые мастера

[1] Не ошиблись ли здесь Линци и Бергер, идентифицируя с краской и грунтовые слои гипса и клея? *Прим. перев.*

венецианской школы делали соответствующий подмалевок для лессировок посредством смешения немногих красок.

Рядом с этим открытием системы живописной работы Рафаэло-Тициано-Джорджоне здесь следует привести еще одно «открытие», сделанное в 1846 г. Вильгельмом Краузе[1]. Оно состоит в том, что старые мастера делали подмалевок исключительно кроющими красками и выполняли дальнейшую живописную работу исключительно лессировочными красками, чем и объясняется «эмалевый» характер старых картин. Кроме того, отличие от современной техники состоит в том, что старые мастера никогда не писали на белом, а всегда на тонированном сером грунте. «Картину начинали на темном грунте кроющими красками, и только ими, доводя ее в нейтральных тонах до возможно завершенного вида, в зависимости от эффекта, которого хотели достигнуть. Темный грунт требует корпусного подмалевка. Этот прием противоположен методу новых художников, применяющих кроющие краски, как лессировочные, кладя их тонким мазком непосредственно на белый грунт. Корпусный подмалевок имеет еще и то преимущество, что действие грунта, которое с течением времени всегда в известной степени сказывается, может проявиться менее ощутительно. Дождавшись полного высыхания грунта и подмалевка, что зависит от воздуха и тепла, старые мастера принимались за окончательную живописную работу, пользуясь исключительно лессировочными красками и остерегаясь вводить кроющие тона, как это по своему произволу обычно делают новые художники.

Как известно, кроющие и лессирующие краски, соответствующие кроющим, имеют параллельно соответствующие оттенки. Эти краски и их оттенки употреблялись по мере надобности во всех частях картин, причем прежде всего имелся в виду характер избранного освещения. Когда первая прописка давала высыхание (процесс иногда ускорялся при помощи сикативов), принимались за повторные прописки, затем за третьи и т. д., пока картина не приобретала нужной глубины и насыщенности, побеждающей раму, сколько бы для этого ни понадобилось лессировок—восемь или более. Старые мастера в этом отношении иногда чересчур усердствовали, идя дальше самой природы, но нанесенные таким образом лессировки, давая живописи удивительную плавкость, благодаря природе и единству их красочного начала, насыщали картину воздухом (?). Что

[1] Die Malertechnik der Meister des XV bis XVIII Jhr., wieder entdeckt von Prof. Wilhelm Krause in Berlin, 1846.

достижение гармонического колорита необходимо для совершенства понятно само собой, как также и то, что большая или меньшая прелесть колорита зависит от умения пользоваться лессировками. К тому же эти лессировки являются превосходной защитой для картины, образуя равномерный покров из 4, 5 и до 8 слоев лака, и лучше могут сопротивляться времени потому, что частицы красящего материала остаются хорошо связанными.

Это последнее замечание понятно лишь в том случае, если подразумевается одинаковое связующее вещество лессировочных красок. К сожалению, Краузе нигде не указывает, какие связующие вещества применялись во «вновь открытой» технике старых мастеров как в подмалевке кроющими красками, так и в дальнейших прописках. Вероятно, он считает, что это были масляные краски. В одном месте он замечает: «Пользовались ли старые мастера при этом подмалевке для достижения большей чистоты добавлением терпентина, с уверенностью утверждать нельзя, но это очень вероятно».

В то время как Людвиг, Бетихер, Линци, а также Краузе стараются объяснить методы живописи старых мастеров, исходя из оптических законов красок и психологического их воздействия, целый ряд других исследователей искусства художников и специалистов по технике живописи склонен приписывать руководящую роль применяемым связующим веществам. Мериме, Истлэк, Меррифильд считали, что решение загадки заключается в добавлении к масляной краске лака, и до некоторой степени они, быть может, и правы. По моему же мнению, главную причину высокого расцвета искусства того времени надо видеть не в тех или иных мастерских рецептах (которые, по мнению многих, современем утрачивались), но в сознательном и целесообразном методе использования всех имеющихся средств как оптически-эстетического, так и ремесленного характера[1]. Решает вопрос правильное применение всех указанных выше вспомогательных средств в должном месте и в нужной мере, а не отдельные рецепты, как бы хороши они ни были. Сила художественного выражения на основе знаний анатомии и перспективы, высокая культура в понимании и изображении форм и линий, света и цвета, пространства и пр.—все это вместе взятое давало возможность мастерам Возрождения довести искусство до той вершины, которая впоследствии достигалась лишь очень немногими.

[1] Очень тонкое и правильное замечание Бергера. *Прим. ред.*

XI

ТЕХНИКА НИДЕРЛАНДЦЕВ XVII В.

А. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Волны итальянского влияния мощно распространялись во все стороны европейского континента, неся за собой всюду новое учение об искусстве и красоте. Видимые далеко кругом, как три маяка среди моря, выделяются три исполина искусства XVI в.—Рафаэль, Микель Анджело и Тициан. Италия и особенно Рим стали местом художественного паломничества с запада, севера и востока. Всепобеждающей силе нового искусства уже не мог противиться никто, и художники отовсюду стекаются к солнечному югу, чтобы черпать из источника художественных идеалов.

Наравне с теорией искусства и знаниями в области оптики, света и тени, анатомии и перспективы на жаждущего познания чужеземца должна была влиять и техническая сторона живописи в том виде, как она процветала в римской, болонской, флорентинской и венецианской школах, ибо из теории закономерно вырабатывалась и техника.

Насколько велико было это влияние на всех попадающих в Италию северян—французов, испанцев и др.—легко может себе представить всякий, знающий историю искусства. Наряду со «стилистами» и «колористами» большой успех имели «натуралисты» с их углубленным изучением природы. И как раз нидерландцы, умевшие видеть красоту в повседневном окружении, были призваны претворить в новые ценности то, чему они научились в Италии. Проблема красоты формы и красок, взлелеянная итальянцами и применяемая во всех вариантах в «большом искусстве», находит себе параллель в проблеме овладения светом и тенью в «малом (интимном) искусстве» нидерландских мастеров.

Это положение требует более подробного объяснения: теперь всеми признается, что развитие художественных особенностей отдельных народов в значительной степени зависит от местных условий, т. е. от окружающего, привычек, культурного развития данной страны[1]. Поэтому итальянские художники, благодаря

[1] Собранные исторические источники, а равно и метод их изучения Бергером представляют богатый материал к проработке истории техники живописи в аспекте социально-экономических и классовых взаимоотношений. *Прим. ред.*

роскоши южных пейзажей, вечно голубому небу и ясности красок, естественно, вносили подобное настроение и в свои картины. Большая часть их жизни проходит под открытом небом, и поэтому в их картинах всегда главенствуют проблемы света и пленера. Образцом формы художникам Возрождения служили бесчисленные произведения античной скульптуры, а также вошедшая в поговорку красота кампанцев, в движении которых всегда заметно какое-то врожденное благородство. Флорентинцы и венецианцы также имели достаточную возможность находить в своем окружении «прекрасные модели».

На севере дело обстояло иначе. Там из-за климатических условий жизнь концентрировалась во внутренних помещениях—ратушах, пивных и частных домах. Долгие зимы с частыми туманами не позволяли проводить много времени наружи—на рынках и площадях. Поэтому сюжетом художественного изображения здесь служит внутреннее помещение и, кроме рыночных сцен, в северных картинах мы имеем дело преимущественно с комнатным оконным светом.

Ни природа с ее плоскими ландшафтами, ни фламандские типы не давали художникам возможности находить «красивые» образцы для изображения христианской легенды или мифологии. Зато для зоркого взгляда художника это могло вполне возмещаться ярко выраженной типичностью рыбаков и богатого купечества. Северный—нидерландский, немецкий, швабский или голландский художник вынужден был упражняться в живописи в закрытом помещении. Выросший при этих обстоятельствах, он и в портрете, и в интерьере, и во взятых из ближайшего окружения мотивах, и в натюрмортах всегда ищет все новых световых эффектов, и потому светотень является для него господствующим средством художественного выражения. Следующий ниже обзор еще очевиднее осветит сказанное, потому что изменение проблемы света (освещения) является одним из главных факторов в суждении об историческом развитии техники, так как новые проблемы должны были, естественно, иметь и новые средства выражения.

У кельнских мастеров XV в., и ранних нидерландцев (включая Ван Эйков, Рожера и Мемлинга) принято единообразное освещение как переднего, так и задних планов. Освещение остается одинаковым как для фигур, находящихся в закрытом помещении, так и для находящихся на открытом воздухе. Воздушная перспектива передается лишь ослаблением интенсивности красок, а линейная перспектива отмечается сильным уменьшением размера. Благодаря единообразию света все приобретает боль-

шую мягкость и красоту красок, которая еще усиливается преобладанием локального цвета, свойственного каждому отдельному предмету.

Тени обычно падают непосредственно сзади изображаемого предмета—фигуры, архитектуры и т. д. Это, конечно, особо выделяет силуэт формы. Впечатление силуэтности старокельнская школа производит еще и благодаря своим золотым фонам. С отказом от золотого фона и с переходом к пейзажам или перспективной архитектуре принцип силуэтности, или, иными словами, тонкая контурность, вначале не изменяется. Фигуры, даже если они образуют группы, стоят изолированно в пространстве. Замкнутые массы света и тени отсутствуют, так как отбрасываемые предметами тени при свете, направленном большей частью спереди, падают назад, а следовательно, теневые модуляции в плоскости картины почти не имеют места. Но все же для того, чтобы внести в композицию спокойствие, этот недостаток единства света и тени возмещается за счет светосилы цвета. При этом безразлично, падает ли свет справа или слева. Так например, весь Гентский алтарь освещен справа, в то время как в портретах Ван Эйков свет падает слева. Но художник всегда находится между источником света и изображаемым объектом, поэтому он видит свой объект освещенным спереди, а тени ложатся в зависимости от принятой точки зрения. Для лучшего понимания надо взять гладкий шар, осветить его спереди и стать между источником света и шаром. Наиболее сильный блик будет тогда в середине, но в зависимости от точки зрения несколько правее или левее; нарастание же тени будет итти к краям. Если вместо шара представить себе человеческую голову, то и здесь затенение будет итти к краям, т. е. к внешним контурам. Затененная же часть предмета и отбрасываемая им тень находятся сзади. Для того, чтобы при таком освещении передать пластику формы, художник должен сильнее подчеркивать более тонкие переходы (возвышения и углубления), и здесь причина того, что в старейших картинах при подчеркнутой моделировке одежд и т. п. получается впечатление некоторой жесткости.

Свет представляется не только падающим спереди, но и под очень малым углом, так что в портретах тени глазных впадин, под носом и под подбородком обозначаются очень слабо.

Этот принцип освещения является общим и в итальянских школах XV в., как у венецианцев (Чима, старш. Беллино) и у умбрийцев (Перуджино, в юношеских произведениях—Рафаэль) и флорентинцев (Гоццоли, Ботичелли), только у итальянцев по сравнению с северными художниками можно констатировать

большее подчинение мелких деталей общему, целому, а потому и большую колористическую простоту.

С влиянием миланского реформатора Леонардо да Винчи постепенно начинается перелом. Проблема освещения начинает выходить из стадии красивой красочности и силуэтности. Общий свет превращается в концентрированный; теневые массы становятся более замкнутыми; изображаемый предмет делается центром; второстепенные части начинают играть подчиненную роль и даже небу, ради единства живописного впечатления, придаются более темные тона. Если раньше мягкий свет небесного свода заставлял все фигуры казаться темными силуэтами, то теперь главный свет концентрируется на фигурах, а небо часто покрыто облаками или погружено в сумерки летнего вечера, так что фигуры с их теплыми тонами кажутся освещенными искусственным светом (Тициан и венецианцы). Свет в картине должен быть сосредоточен на наиболее ответственном предмете, и этому эффекту приносится в жертву все, даже верная передача природы. Мы часто видим на портретах и других изображениях занавес темного цвета или фон, сделанный с ясной целью усилить свет тела, так как передача света и объема стала теперь руководящим принципом. Усиление светового эффекта достигалось теперь ограничением освещенных и увеличением теневых частей, а объемность—изменением точки зрения, т. е. художник становится уже не на одну линию между источником света и объектом, но несколько в сторону, так что он видел и мог изображать на картине и значительную часть теневой стороны предметов, а также и отбрасываемую ими тень.

Этот принцип должен был сохраняться и при больших многофигурных композициях: группировка замыкалась в светотеневые массивы, причем приходилось прибегать к различным вспомогательным средствам; так например, любили затенять часть переднего плана или заставлять солнечный свет падать через просвет облаков на определенный предмет и т. п. В зависимости от того, что одна школа больше стремилась к строгости линейного разрешения проблемы, а другая к чисто живописному разрешению композиции, образовались направления «стилистов» и «колористов». Эти обозначения стали любимыми выражениями критиков, мы слышим их и по сей день.

Вдохнуть новые силы в итальянское искусство, клонившееся к упадку от постоянного повторения одной и той же схемы, выпало на долю «натуралистов» с их более внимательным изучением ближайшего окружения; Караваджио (1569—1609) при-

надлежит честь первой победы натуралистического направления, которое далее, через Риберу, Веласкеза и Мурильо и особенно нидерландскую живопись довело искусство до величайшей высоты. Разрешить проблему художественного претворения самых простых, обыденных вещей и доказать, что одним воспроизведением предмета в свете, форме и цвете можно достигнуть высших ступеней искусства, удалось нидерландцам и фламандцам. Поставленная еще в Италии задача рассмотрения изучения природы была теперь осуществлена. Для композиции больше не брали готового рецепта или схемы, а пользовались натурой—естественным состоянием предметов. То на что прежде не обращалось внимания, теперь стало новым фактором художественного содержания. Сюжет освещали с разных сторон и изучали его световые эффекты; модель обходили кругом, пока не находили наиболее выгодного положения освещения фона и т. п. «Встречный» свет также нашел свой живописный смысл, и мастера в лице Питера де Гога в портретах и интерьерах всецело придерживались освещения мастерской, причем художник становится параллельно источнику света, так что ему были видны нюансы теней предмета, и чем больше уменьшался световой источник, тем резче выступала светотень объекта. Пользуясь тончайшей полосой света, освещали лишь незначительную часть модели, и так произошли те эффекты, которыми мы восхищаемся на картинах де Маса, Рембрандта и др. Конструкция голландских окон с многочисленными легко закрывающимися створками и ставнями способствовала такому освещению и давала легкую возможность достигать желаемого светового эффекта: у Рембрандта мы видим возникающую благодаря этому «концентрацию» света, как принцип его художественного выражения, и светотень его произведений носит особенный отпечаток непревзойденной силы и выразительности. Для того, чтобы лучше достигнуть своей цели в световых эффектах, он приглушает все слишком яркие краски и довольствуется лишь градациями немногих, почти сливающихся друг с другом цветовых нюансов. Как и у остальных выдающихся его современников, виртуозная техника базируется на основе окрашенного грунта (золотисто-желтая, красная и коричневая имприматура), на гармонии самых глубоких теней и прозрачности светотени. Посредством правильного выбора окрашенной имприматуры каждый мастер мог заранее учесть и подготовить желаемую общую гармонию, так как тонированный грунт просвечивает через более тонкие слои масляной краски и равномерно влияет на все красочные тона.

При этом мне кажется важным указать на то, что излюбленные нидерландцами деревянные доски, как и раньше, грунтуются мелом и клеем и, следовательно, благодаря известному свойству масляной краски уменьшаться в объеме при смешении с эфирными маслами, могут просвечивать через цветную имприматуру. Мне даже кажется весьма вероятным, что первые одноцветные прокраски по белому меловому грунту могли с большим успехом производиться клеевыми или акварельными красками: так еще и теперь на хороших картинах Рубенса, Тенирса, Вувермана и др. ясное просвечивание цветной имприматуры ни в какой мере не указывает на склонную к потемнению масляную краску. Насколько велика разница при тонировании грунта масляной краской или акварелью каждый может убедиться на простом опыте. Если клеевую краску прокрыть тонким слоем масла или лака, то по ней можно тотчас же продолжать писать маслом, так как нижняя клеевая краска больше не растворяется; при масляной же краске высыхание всегда продолжается более долгое время. Было бы удивительно, если бы старые нидерландцы не дошли до этого простого способа; то что этот метод был известен, ясно видно из некоторых мест рукописи де Майерна.

Использование тонированного грунта принадлежит к главным, отличительным свойствам нидерландской живописи. Художники здесь имели возможность использовать колористические преимущества масляных красок в целях достижения общей гармонии, к которой они стремились. Жемчужно-серый тон грунта, который Рубенс предпочитал применять для своих больших картин на дереве и на холсте, всегда действует, как тон воздуха, облегчает переходы и часто уже является основным тоном для облаков, переднего плана и камней; коричневатый грунт тона умбры, который он часто—а его ученик Ван Дейк почти всегда—брал за основу красочной композиции, не мог быть выбран более удачно для достижения желаемого эффекта. Когда света положены в полной силе, то тени, разрешаемые при помощи теплых рефлексов, получают в трактовке тела и одежд закономерное назначение. Даже второстепенные мастера (Нетшер, Мирис, Доу) считались с эффектами просвечивающих сквозь цветную имприматуру глубин. Тем, что они всегда трактовали тени прозрачными лессировками, а переходы—тонкими слоями кроющей краски, они достигали тончайших оттенков серого; в корпусности же цветов они с величайшей тонкостью следовали за проблемами форм природы (Тенирс, Остаде). При живописной передаче интерьера едва ли можно было бы найти

лучший метод для создания гармонии пространства и прозрачности светотени. Даже в пейзажах, как например, в изображениях храмового праздника Тенирса и сценок со всадниками у Вувермана, в более тонко написанной листве заметна красноватая имприматура; поэтому наиболее сильные света должны были быть написаны наиболее корпусно, и художник должен был с фактурной выразительностью усиливать эффект.

В зависимости от изучения освещения иногда имеется сознательное смягчение света к заднему плану; это мы видим на картинах Мириса, Доу, Недшера при обычном эффекте открытого окна в которое заглядывает зритель[1]. В портретах освещение ослабляется сверху вниз, так что главный свет падает на голову, легко распространяется по одежде, по рукам и теряется внизу в тенях фона. В натюрмортах, изображениях животных, в пейзажах и других сюжетах художники следуют эффектам, наблюдаемым в природе; только в больших религиозных и исторических композициях дается полная свобода фантазии (Рубенс).

Б. ТЕХНИКА НИДЕРЛАНДЦЕВ

Перед тем как перейти к рассмотрению технических деталей нидерландской живописи, мы должны постараться дать себе отчет в том, через какие фазы прошла техника живописи со времени Ван Эйков до введения новых итальянских учений. Мы должны поставить вопрос, почему итальянские влияния могли так усилиться, что старая традиция настолько была утеряна, что нельзя найти ее следов ни в литературе, ни в чем-либо другом. С другой стороны, мы должны обследовать, не были ли в самом старом методе живописи заложены причины, которые облегчили победу новым итальянским художественным воззрениям и итальянской технике. При решении этих вопросов должны быть взвешены два рода мотивов: во-первых, внешнего характера, среди которых прежде всего надо учитывать условия исторического развития культуры, и, во-вторых, моменты художественного порядка, основанные на внутренних причинах.

1. Обстоятельства культурно-исторического порядка, мешавшие всеобщему распространению масляной техники Ван Эйков, известны; они заключались прежде всего в боязливых предосторожностях со стороны всех посвященных и замкну-

[1] В противоположность некоторым современным картинам, полным света, раму которых можно воспринимать, как окно, через которое смотришь наружу.

тых в кругу «цеха». Свой «секрет» имела почти каждая мастерская, и опубликование его в печати было запрещено (см. предисловие к книге об иллюминировании Больца, Бергер, т. III, стр. 245).

Когда же, наконец, знакомство с техническим процессом стало всеобщим, хотя только внутри цеховых кругов, и «секрет» нашел путь с севера на юг[1], в литературе XVI в. об искусстве произошел полный переворот, так как теоретические учения призывали художников к совершенно новым задачам. Мы уже неоднократно имели случай указывать на это обстоятельство и следить за фазами техники «ponentini» и «oltramontani» в Италии.

На севере, в Нидерландах и Германии, наступает застой главным образом из-за реформации. Политические смуты последних десятилетий XV в. и до Вестфальского мира уничтожили культуру и искусство нескольких поколений. Художники и их произведения подвергались опасности со стороны фанатизма иконоборцев. Старые произведения гибли в большом количестве, а новых не создавали. Возбужденные фанатизмом народные массы врывались в церкви и монастыри и низвергали художественные изображения.

О том, как хозяйничали в 1566 г., можно узнать в «Истории отделения Нидерландов» Шиллера (т. IV, Иконоборство): на протяжении 4 или 5 дней в одном Брабанте и Фландрии было опустошено 400 церквей. Из Турнэ волнение проникло в Брабантскую область; Мехельн, Герцогенбуш, Бреда и Берген оп Гум подверглись той же участи. В Генте знаменитый алтарь Ван Эйка укрыли в новой цитадели города и таким образом сохранили от разрушения, похитившего так много сокровищ у остальных церквей. Немногим лучше обстояло дело в прирейнских городах—в Вестфалии и у южных границ Германии. Что это движение было гибельным для искусства живописи нет надобности особенно подчеркивать. Двух поколений оказалось достаточным, чтобы уничтожить всякую традицию в искусстве. Когда же после Вестфальского мира стал медленно устанавливаться порядок, все, что только можно считать искусством, настолько подпало под могущественное влияние итальянцев, что во всех произведениях этого времени с трудом можно проследить слабый отблеск старонидерландских и немецких традиций.

[1] В северной Италии на Феррару указывают, как на место, где не только в середине XV в. некоторое время жил Рожер ван дер Вейден, но работала целая колония фламандских и немецких художников.

2. Моменты художественного характера, помешавшие продолжению старейших технических навыков, также многосложны. Они носят частично чисто технический характер, частично же являются следствием изменения художественных воззрений. К числу первых следует отнести: всеобщее употребление в качестве основы холста, ускоренный метод живописи, как следствие поставленных перед художниками больших задач и обстоятельность предварительных работ при изготовлении красочного материала. Мы уже смогли ясно констатировать в итальянских источниках движение, направленное против нидерландской техники «guazzo», как ее называли итальянцы, приведшее к введению чистой масляной живописи. Для того, чтобы подойти несколько ближе к последствиям изменения художественных идеалов, надо прежде всего указать на то обстоятельство, что при более тщательном изучении природы естественно изменились и изобразительные средства и методы работы. Здесь мы приходим к очень важному вопросу о том, писали ли старые нидерландцы—Ван Эйк, Мемлинг, Рожер, а также нижнемецкие и швабские художники до Гольбейна и Дюрера непосредственно с натуры. При больших многофигурных композициях это предположение, повидимому, совершенно исключается, и едва ли кто может усомниться в том, что все религиозные сюжеты и отдельные фигуры являются плодом свободного творчества художника, и природа служит здесь лишь образцом для отдельных деталей. Но как обстояло дело в портрете? Написаны ли портреты Ван Эйка, Гольбейна, Дюрера и других с начала до конца непосредственно с натуры или нет? Я думаю что должен буду это отрицать по следующим основательным причинам. Прежде всего ко многим выдающимся портретам имеются предварительные рисунки с такой тщательной, уверенной передачей натуры, которая дает возможность предполагать, что для достижения этой цели было затрачено много труда и старания. На многих из этих рисунков имеются сделанные самим художником подробные указания относительно цвета тела, глаз, волос и т. п. Для примера можно назвать рисунок серебряным штифтом Яна Ван Эйка (в дрезденском Гравюрном кабинете) к портрету так называемого кардинала делла Кроче в императорской галлерее в Вене. Надписи на рисунке стерлись, их почти невозможно прочесть, но по дешифрированию Кеммерера[1] почти каждая их строка содержит указания на цвет: «bleecachtich» (беловатый), голубой глаз, «witclaer» (свет-

[1] Kämmerer в Kunstlermonographien, XXXV, стр. 72.

лобелый), «claer blauachtich» (голубоватый), gelachtich» (желтоватый), «di liffden witachtich» (губы беловатые), «roedachtich» (красноватый). Эти почти незаметные указания имеют большое значение для представления о методах работы Ван Эйка с натуры, так как он отмечает не простые локальные тона (что каждый художник мог бы сделать), но отклонения от общего типа. Мы прежде всего видим, что Ван Эйк тщательно прорисовывал на маленьком листе серебряным штифтом, допускающим самое точное выполнение, все особенности лица старика со всеми его характерными чертами. Затем до того, как приступить к красочному выполнению картины на доске, надо было перевести рисунок в должном увеличении. «Для того, чтобы не подвергать слишком тяжелому испытанию терпение модели, он отмечал на эскизе отдельные цвета, чтобы затем дома, неторопясь, закончить картину». Подобный метод нельзя назвать писанием с натуры, а лишь работой на память по рисунку. Этот метод находил, повидимому, всеобщее применение. И, действительно, предварительные рисунки к знаменитым живописным портретам Гольбейна (в Виндзорском замке, в Базельском музее) при сравнении с соответствующими картинами обнаруживают полнейшую общность, так что не может быть сомнения в том, что предварительные рисунки были необходимы для дальнейшей работы[1]. Часто подобные рисунки выполнялись черным и цветным мелом для того, чтобы отметить оттенки красок.

Мы можем заключить из этого приема, что портретисты должны были придерживаться предварительного рисунка по той причине, что технический процесс многочисленного «Unter-Über und Ausmalungen» (как выражается в своем письме Дюрер), исключал возможность непосредственной работы с натуры. При живописи методом Ван Эйков непосредственная работа с натуры затруднялась еще и тем, что масляная темпера все время жухнет и, следовательно, затрудняет непосредственное сравнение с натурой. Если же художники писали прямо с натуры, то почему же они не допускали ни малейших отклонений от первого наброска ни в позе, ни в освещении, ни в чем-либо ином? Да они и вообще могли бы обходиться без предварительного рисунка. Одежды, украшения, натюрморты и другие аксессуары могли быть по желанию лишь нарисованы или написаны прямо с натуры. Но даже и здесь часто получается впечатление,

[1] На картине Рожера Ван дер Вейдена (Мюнхен, Пинакотека) св. Лука рисует мадонну; он работает металлическим штифтом; очевидно, и «серебряные штифты» имели ту же форму.

что многое скорее сконструировано, чем детально скопировано с натуры. Например, орнамент парчи часто недостаточно теряется в складках одежды, золотые цепи не прогибают своей тяжестью меха, на котором они лежат, и т.п. В портретах, согласно сказанному выше, было принято тщательно придерживаться исполненных рисунков и нисколько от них не отступать.

Еще одно обстоятельство говорит за признание подобного порядка работы. Это—подмалевок (dootverwe). Немногочисленные указания в книге Ван Мандера дают возможность заключить, что «dootverwe» обозначает матовую глухую краску, т. е. нечто подобное тому, что мы бы назвали пожухшей масляной краской. Первоначально же под «dootverwe» понимали, конечно, только темперную краску, которою исполнялись нежные слои картин, оживляемые затем слоями масла или лака. Как уже было сказано выше, Ван Мандер рассказывает о необыкновенно тонко выполненном «dootverwe», в небольшой картине Ван Эйка. По моему мнению, нет достаточных оснований видеть здесь исключительно «подмалевок серым», как это делают, например, Истлэк[1] и в новейшее время Кеммерер[2], который иденфицирует упоминаемый портрет с известной незаконченной картиной «Св. Варвары» Яна Ван Эйка (Антверпен) и придерживается мнения, что рисунок композиции «тщательно набросан пером и штришками тонкой кистью», причем «тушевка кистью исполнена в светлокоричневом, т. е. нейтральном тоне, что соответствует методам темперы».

Понимать под «dootverwe» прокраску «тощей» краской дают права имеющиеся классические примеры. Иначе, известные, написанные на холсте картины Дюрера (триптих Дрезденской галлереи, портреты в Мюнхене, Берлине и Флоренции), многофигурное изображение «Страстей» Луки Кранаха (Венская Академия художеств) и др. следует считать «за расписанные полотна», одно из которых Дюрер упоминает, говоря о своей поездке в Нидерланды[3]. В подобном роде мог быть и автопортрет, который Дюрер, по рассказам Вазари, послал Рафаэлю и который так восхищал Рафаэля и его учеников.

Ученые считают, что такие картины, «написанные на полотне», исполнялись клеевыми красками или акварелью на тонком негрунтованном холсте и поэтому непрочны. Это и является причиной того, что лишь немногие из них дошли до нас в

[1] History of Oilpainting, стр. 395.
[2] Künstlermonographien, XXXV, стр. 42.
[3] Dürers Briefe, Tagebücher. Ed. Thausing.

хорошем состоянии. Другие же считают, что это лишь подготовки, долженствующие быть только первой живописной основой, но против этого говорит одно существенное обстоятельство, а именно, что готовых картин названных мастеров на холсте мы не знаем. Решить, служили ли живописным материалом клеевые краски или какой-нибудь другой вид темперы, едва ли возможно. Однако очень вероятно, что метод писать на холсте кроющими красками, известный в Италии, как «secco» или «guazzo», был родственен манере Дюрера. Итак, мы приходим к выводу, что техника, называемая Пино, Боргини и Арменини «фламандской», идентична вышеуказанной. Арменини и его современникам была известна живопись «à secco» и метод покрывать лаком подобного рода живопись. Однако подвергали ли «oltramontani» свои «написанные клеевыми красками пейзажи» подобной операции, не указывается. К сожалению, из таких многократно упоминаемых и очень нравящихся в Италии пейзажей до нас не дошел ни один; поэтому затруднительно решить, должны ли мы представлять себе эти картины матовыми или покрытыми лаком и блестящими. Если же они были матовыми, то ясно, что наш «dootverwe» выполнялся также клеевой или темперной краской.

Еще во времена Рубенса обозначение «dootverwe» сохраняется для подмалевка вообще, причем, согласно рукописи де Майерна, этот подмалевок должен быть выполнен в соответствующих красках (т. е. не серым).

В позднейшее время «dootverwe» при вошедшей в употребление живописи «a la prima» не имеет уже того практического значения, как раньше. Краски следует наложить с первого раза на нужное место, чтобы они не бледнели. Это Ван Мандер считает лучшим (гл. XII, стих 18 Введения). «Но живопись a la prima—дело хорошего мастера,—добавляет Ван Мандер, так как он свободно рисует на доске свое произведение и завершает без большого труда непосредственно кистью и красками», в то время как ученики (подмастерья) для того, чтобы достигнуть цели, трудятся над подмалевком и исправлением подмалевка. Особенно же подмалевок «dootverwe» можно рекомендовать тем, кто делает слишком беглые наброски, в целях исправления ошибок.

Итак, мы видим, как благодаря изменению живописных методов при технике «a la prima» применяемый раньше всеми художниками подмалевок «dootverwe» остается в употреблении лишь как вспомогательное средство для «учеников». Крупный же мастер мог обходиться и без него. В «dootverwe» мы узнаем

традицию итальянского «abozzo», под которым в Италии в XVI веке подразумевали первый подмалевок или общую основу.

Как «abozzo» итальянцев, так и подмалевок «dootverwe» нидерландцев делались, согласно источникам Вазари, Арменини и Ван Мандера, по тонированному грунту, имприматуре или «primuersel». Возможно, что этот метод проник на юг лишь с «ponentin'ской» техникой, так как Ченнини еще об этом ничего не сообщает. Но преимущества этого метода были настолько велики, что итальянские художники, «перешедшие к чистой масляной живописи» и предоставившие темперу потерявшим истинный путь «oltramontani», надолго удержали метод тонированной имприматуры. Действительно ли в Нидерландах еще сохранилась старая традиция или тонированная имприматура вновь проникла на север лишь под итальянским влиянием, решить трудно. Правда, хорошо сохранившихся примеров такой имприматуры, через которую еще просвечивает предварительный рисунок, в больших галлереях имеется значительное количество. Однако достоверно то, что Ван Мандер в 17-м стихе своего Введения, говоря о технике своих знаменитых предков, описывает прокрывающую рисунок «primuersel» как ведущийся исстари известный «старым» мастерам прием [1].

После указания о нанесении на доску толстого белого мелового грунта, на который при помощи картонов переводится рисунок, там значится:

«Но лучшим было то, что некоторые брали стертую тончайшим образом с водой угольную черную и тщательно проходили ею контуры. Затем они все осторожно прокрывали тонкой грунтовой краской, через которую все хорошо просвечивало, и эта грунтовая краска была телесного цвета».

Из примечания на полях видно, что «primuersel» наносилась масляными красками и в кратких выводах всего стиха говорится: «Они наносили свой предмет (т. е. рисунок) на белый грунт и сверху грунтовали масляной краской».

В следующем, 18-м, стихе мы читаем: «Когда это было готово, они видели свой предмет уже наполовину написанным, ясно стоящим перед глазами, и на это начинали аккуратно наносить краски. С первого раза очень чистая, блестящая краска наносится маленькой волосяной кисточкой не толсто, а тонко и в небольшом количестве, с особенным трудом и прилежанием».

[1] Подобный прием Ван Мандер приводит, описывая технику Иеронима Босха.

Следовательно, поверх белого грунта мы имеем прежде всего рисунок черной акварелью, а поверх него «primuersel» масляной краской; после же этих операций художник должен был «иметь свой предмет уже полунаписанным перед глазами». Здесь может итти речь лишь о телесной краске, которая благодаря черной акварели и просвечивающей «primuersel» приобретала тон полутени; следовательно, под «полунаписанным» надо понимать «наполовину моделированный». Оставалось еще написать сильные тени и полные света́. Окончательное выполнение тела, драпировок и пр. должно было затем производиться одним единственным красочным слоем, причем как локальные тона, так и света и тени должны были наноситься на основу красноватой имприматуры.

Видимо, Ван Мандер приписывает живопись «a la prima», как лучшую из известных ему техник, старым мастерам, так как он еще раз повторяет в примечании на полях: «Они часто набрасывали предмет с первого раза». А в качестве примера первого чистого наброска он тотчас же указывает (в примечании на полях следующего стиха) произведение Дюрера во Франкфурте, Луки Брейгеля и Яна Ван Эйка, делавших живопись с одного наброска. Мы же как раз знаем относительно дюреровского произведения во Франкфурте, под которым несомненно разумеется Геллерский алтарь, что Дюрер, согласно его собственным словам, имел обыкновение «4 или 5 и 6 раз писать предварительно», а затем «еще два раза прописывать все в целом»; в другом месте Дюрер говорит о «наивысшем прилежании» и о том, что он едва ли «за всю свою жизнь» закончит доску, «так как при таком прилежании я одно лицо едва могу закончить в полгода». Поэтому живопись Дюрера вряд ли может служить примером живописи «a la prima». Ван Мандер, воспитанный всецело в новой школе, имел о настоящей технике своих «старых предшественников» лишь смутные представления и основывался в своих суждениях на итальянской литературе об искусстве; все, что он говорит дальше в этой главе об итальянском методе живописи, особенно о Тициане (стихи 22—25), представляет переложение итальянских образцов (Вазари, Арменини, Ломаццо).

Поэтому мы видим у Ван Мандера лишь тихие отзвуки и слабые воспоминания о старейшей традиции, но зато сильную зависимость от заимствованных итальянских доктрин. Однако немногие указания о рисунке, имприматуре, «dootverwe» и т. п. все же имеют значение для получения лучшего представления о развитии метода живописи; полную же картину техники ста-

рых мастеров XV и XVI вв. мы едва ли можем в них увидеть. Ко времени Ван Мандера, вследствие упомянутых политических неурядиц XVI в., большая часть традиций была уничтожена и создана почва для новых итальянских влияний.

В. ДЕТАЛИ ПРОЦЕССА РАБОТЫ

Для того, чтобы получить правильное представление о процессе работы у нидерландцев в отличие от итальянцев, могут служить приводимые ниже сопоставления.

1. Порядок работы старинных нидерландцев по Ван Мандеру:

а) «припорох» рисунка на грунтованную (проклеенную) доску (меловой грунт);

б) обрисовка и наложение теней черной водяной краской (акварелью);

в) прокрытие телесной, стертой на масле краской, тонирующей грунг (primuersel);

г) подмалевок «dootverwe» и (в более позднее время), минуя этот подмалевок, живопись «a la prima».

2. Соответствующие работы (для доски или холста) у итальянцев XVI в., согласно «Introduzione» Вазари:

а) стертая на масле цветная имприматура на клеевом грунте;

б) перевод картона посредством припороха или портняжным гипсом, углем или карандашом;

в) подмалевок (abozzare, impore) всей композиции кроющими красками;

г) дальнейшие прописки или завершение.

Главное различие между обоими рядами состоит в различном применении имприматуры; у нидерландцев раньше наносился рисунок, а затем следовала цветная имприматура, у итальянцев наоборот.

Если же сравнить последовательность работы у более поздних нидерландцев по рукописи де Майерна, то обнаружится полная тождественность процесса. Итальянский метод был целиком перенят нидерландцами. Причины этого обнаружить очень легко, потому что при вошедшем теперь во всеобщее употребление холсте для живописи надо было раньше приготовить равномерную поверхность. Для того, чтобы сделать холст более гладким, совсем тонкая «primuersel» была заменена толстым слоем краски «imprimatura» или «mestica» (у Вазари и Арменини), после чего, как уже было указано, следовал рисунок, затем подмалевок и, когда последний высохнет, дальнейшие прописки тонкими слоями краски.

Хотя Ван Мандер этого особо и не указывает, мы все же должны считать, что и у нидерландцев за подмалевком «dootverwe» должны были следовать дальнейшие прописки масляными красками.

Однако к концу XVI в. у итальянцев в техническом отношении заметен известный поворот, частично стоящий в связи с поставленными новыми художественными задачами. Деление работы на две части (подмалевок и сама живопись) имело некоторые неудобства и привело при постоянном стремлении к упрощению—к так называемой техникѐ «fa presto». Окрашенную, загрунтованную масляной краской основу стремились сразу использовать, как теневой тон, и, выполняя моделировку более тонкими или толстыми красочными слоями, достигать более сильных световых эффектов посредством так называемого «impasto». Однако общий результат оставался далеко позади тщательно подготовленных произведений, так как второпях хотели сразу добиться нужного эффекта, но, оставив прилежное изучение природы, пришли к схематическому повторению уже часто виденных и легко выполнимых колористических эффектов. Результат небрежной работы усиливался плохими холстом и красками, изготовление которых поручалось помощникам или подчиненным лицам.

Во всяком случае техника «fa presto» имела ту хорошую сторону, что при ней художник приучался к известной уверенности рисунка, ловкости мазка и прежде всего приобретал большой навык в правильном восприятии природы. Раньше, при многократном прописывании этому едва ли придавали значение, так как целью было не воспроизведение природы, а достижение желаемого впечатления. Широкая манера письма без тонкой выписки деталей могла быть вполне уместной в идеальных фигурах, аллегориях, больших исторических картинах декоративного характера, но не в картинах меньшего формата с изображением предметов ближайшего окружения, которые рассматривались вблизи и отдельные части которых требовали сравнения с натурой, как это бывает при натюрмортах, жанровых сценах и большей частью при портретах. К тому же при письме цветов, фруктов, рыбы и т. п. быстрое воспроизведение было необходимо, и потому главное внимание здесь должно было быть направленным на так называемую живопись «a la prima», т. е. в один прием писался с натуры хотя бы небольшой кусок, но до полного завершения, но со всеми деталями и со светотенью. Повторного прописывания нужно было по возможности избегать или применять лишь в очень ограниченной мере для приведения написан-

ного в гармонию с окружающим. Итальянцам, прежде всего венецианцам, а затем Леонардо, Андреа дель Сарто, Корреджио, был известен метод проходить при повторных прописках темную прозрачную краску кроющим пигментом большей или меньшей корпусности для достижения очень мягкой моделировки.

Применение этого приема (живопись «a la prima») по сырой лессировке мы видим и в живописи «a la prima» нидерландцев, с той разницей, что здесь имелся не предварительный подмалевок, а лишь предварительный рисунок на цветном грунте.

Особенностью нидерландских произведений рассматриваемого периода является то, что в них почти никогда не видно просвечивающего рисунка. Однако едва ли можно себе представить, что виртуозность этих мастеров доходила до того, чтобы они могли начинать произведение без всякого предварительного рисунка. Если для многих картин и делались эскизы в виде рисунков, т. е. поступали так же, как и теперь, то все же удивительно, что, например, увеличение (при переводе) на холст могло происходить непосредственно (без всяких вспомогательных средств), если только мы не предположим, что рисунок на тонированном грунте все же делался. К счастью, благодаря некоторым картинам этого времени мы можем достигнуть в этом пункте уверенности. На картине Ван Мириса, которая изображает самого художника в мастерской за писанием дамы, стоящий на мольберте начатый портрет виден зрителю, и мы на нем совершенно ясно различаем светлые штрихи предварительного рисунка на цветной имприматуре. Что такой предварительный рисунок имели обыкновение делать белым мелом или портняжим гипсом мы знаем от Вазари и из других итальянских источников, а известно, что мел поглощается маслом, не оставляя на холсте заметных следов. Подобный предварительный рисунок на тонированном грунте во всяком случае вполне целесообразен. Если бы захотели возразить, что предварительный рисунок мог делаться и масляной краской, то едва ли нужно объяснять, что художнику трудно было бы работать по предварительному белому рисунку в тенях, так как последний, будь он сухой или сырой, мог лишь мешать в работе.

Даже при виртуозных рисунках Рубенса я не могу отказаться от мысли, что он на белом меловом грунте, часто прокрытом серым, делал, хотя бы и беглый, ему одному понятный предварительный рисунок мелом, который затем, естественно, исчезал при живописной работе, так что от него не оставалось и следа. При переводе в больший формат при помощи разграфленной

сетки рисунок мелом имеет, кроме того, еще то преимущество, что штрихи могут быть вновь удалены; кроме того, не исключена возможность, что подобным образом при помощи мела могли переводиться и картоны или проколотые шаблоны.

Живопись «a la prima» на цветной имприматуре можно, пожалуй, назвать техникой нидерландских мастеров, но к этому присоединяется еще довольно важная техническая деталь, касающаяся связующего вещества, а именно применение в масляной живописи растворителей, эфирных масел и добавление бальзама к названным маслам и лакам. Добавление лака к самой масляной краске итальянской живописи XVI в. широко известно. Это добавление имело целью загустение связующего вещества и его лучшее высыхание. Введением эфирных масел (спикового, терпентинового) достигается разжижение масляного связующего вещества, более тонкое распределение стертой масляной краски и лучшее просыхание. Следовательно, в этом мы можем видеть определенное усовершенствование. Хотя итальянские источники и указывают на применение названных продуктов дестилляции для растворения смол, но нигде не говорится, что они употреблялись и в качестве средств для живописи[1] и[2]. Совершенно замечательно при этом то обстоятельство, что всегда нужен значительный период времени для того, чтобы средство для растворения смол (лаков) стало связующим веществом для красок. Доказательства этого факта дает нам история развития техники; так, растворимость смол в масле была известна римлянам, грекам и даже египтянам, к смешению же масла с красками пришли, как указано выше, лишь на рубеже IV—VI вв. С этого времени метод сохраняется до XV—XVI вв., хотя продукты дестилляции ранее применялись для приготовления лаков как в Италии, так и на севере (Страсбургский манускрипт, Арменини).

[1] Я здесь особенно подчеркиваю то обстоятельство, что Вазари в известном рассказе об изобретении Ван Эйков заменил слово «stilland» первого издания словами «far di molti olii»; из этого следует, что дестиллированные масла не являлись ингредиентом связующего вещества красок. *Прим. Б.*

[2] Эфирные масла безусловно являлись ингредиентом, связующим краску вещества. Они входили в масляную краску как растворители плотного масла, со всеми вытекающими из того последствиями (см. нашу вступительную статью); они являлись растворителями плотного, сделаного по методу Ван Эйка, масла («far di molti olii»), т. е. «употреблялись в качестве средств для живописи», о чем с полной ясностью свидетельствуют авторитеты и Рубенса и Ван Дейка (см. трактат де Майерна). *Прим. ред.*

Наконец, в начале XVII в. в этом отношении происходит перелом. Было ли это усовершенствование принято раньше в Нидерландах (Фландрия и Голландия) или в Италии по источникам установить нельзя. В главном источнике по нидерландской технике—рукописи де Майерна—применение дестиллированного масла, а именно спикового и терпентинового масел для масляных красок фиксируется ясно и точно.

Таким образом, со времени их употребления для растворения смол до их применения в технике масляной живописи прошло по крайней мере полтора столетия [1].

Значение введения названных масел, с одной стороны, и использование бальзамов—с другой, следует в достаточной мере учитывать с точки зрения процесса живописной техники; с их применением стало возможным разжижать масляную краску таким растворителем, который постепенно улетучивался; бальзамы же улучшали спайку отдельных слоев друг с другом.

Эти обстоятельства в значительной степени повлияли на нидерландский метод живописи. Масляная краска, становясь жидкой, сохраняет свою прозрачность, это облегчает метод живописи «à la prima» (ten ersten op te doen,—как выражается Ван Мандер), а благодаря более быстрому высыханию краски облегчается и весь процесс. Рукопись де Майерна так же красноречиво говорит о живописной технике этого времени, как трактат Ченнино Ченнини о технике раннего Возрождения. В этом труде мы еще раз видим значение чистоты масла для живописи и его лучшей способности высыхания, о чем будет сказано более подробно в главе, посвященной рукописи де Майерна.

[1] Итальянские источники XVI в. (в частности Вазари, впервые давший наиболее подробные сведения о методе Яна из Брюгге) говорят о целесообразности прибавления лаков к масляной краске. «Белый лак из Брюгге», датированный 1350 г., приготовляется на эфирном (терпентиновом) масле, следовательно, есть полное основание предполагать, что подобные лаки еще до Ван Эйков «применялись в технике масляной живописи».

При участии означенных растворителей ванэйковский метод по существу получает разрешение 1) от масла, которое «сделал» Ван-Эйк, и 2) разработки технической системы (приемов кладки и чередования красочных слоев, исходя от темперного подмалевка и пр.).

Первое систематически уходит из поля зрения Бергера (что делает весьма неясным фламандский технический метод XVII в., который, по мнению Бергера же, в основных установках исходит от итальянской техники традиций XVI в.), второе же весьма полно и обстоятельно им обосновывается. *Прим. ред.*

Наконец, здесь должен быть упомянут еще один технический прием, которым пользовалось большинство художников этого времени, особенно же мелкие художники, а именно торцевание красок посредством особой кисти. Последняя состоит из длинных волосков, закрепленных в гусином пере, концы которых по возможности торчат в разные стороны. Обработка «торцом» происходит тотчас после того, как закончена моделировка, для того, чтобы сделать все мазки незаметными, не «замучивая» при этом краски. Благодаря этому моделировка становится очень мягкой, и краски объединяются друг с другом.

Ван Мандер говорит «von soet verdryven»—все должно быть слито воедино, чтобы не быть слишком жестким и пятнистым. В другом месте он порицает приводящую к крайности манеру некоторых художников, которые злоупотребляют излишней корпусностью (стих 20): «Старые мастера писали много тоньше, не перегружая доску красками; теперь все произведение можно было бы прощупать слепому, так как краски лежат так неровно и шероховато, что их почти можно принять за выпуклые и высеченные из камня» (что бы сказал Ван Мандер о нашей современной технике шпателем?).

Часто же «verdryven» (торцевание) красок применяется для достижения более мягкого впечатления от нижних корпусных слоев. Это ясно видно на картинах юношеского периода Рембрандта, которые являются в этом отношении противоположностью корпусному письму «a la prima» его зрелого периода [1]. «Торцевание» имело прежде всего целью выравнивание красок на живописной поверхности, чтобы устранить неудобные для дальнейших ретушей возвышения красочного слоя. У итальянцев для этой цели получил права гражданства прием выскабливания подмалевка (abozzo) после высыхания острым ножом. Этот прием у нидерландских авторов не упоминается, он, видимо, вышел из употребления из-за более употребительной техники «a la prima». Напротив, как это видно из указаний рукописи де Майерна, грунт соскабливали пемзой и добивались этим ровной гладкой поверхности, обычной для доски. Что метод торцевания достиг впоследствии большой виртуозности доказывают картины Ван дер Верфа (1659—1722) и Бальтазара Деннер (1685—1749), на которых нельзя заметить и следа мазков.

[1] В зрелом периоде Рембрандт редко пользовался приемом «a la prima», так как делал корпусный подмалевок; лессировочные верхние красочные слои клались им по сухой фактурно выработанной подготовке. *Прим. ред.*

Вероятно, употребляемое далее слово «stippelen» [1], которое дословно значит пунктировать, мы должны понимать, как прием делать мазки незаметными. Это имеет целью добиться равномерного распределения краски в данном частном красочном пятне, не затрагивая соседних, в то время как «торцевание» производит слияние двух различных тонов. Однако оба метода могут быть объединены, если имеют целью притушить мазки, сделать их невидимыми для глаза, как мы это видим у многих мастеров «малой картины» (Мирис, Доу, Нетшер).

Если живопись «a la prima» можно назвать основной техникой нидерландцев, то это еще не значит, что им все должно было удаваться с первого раза. Всегда еще оставались последние прописки, так называемая ретушь, для объединения и завершения всего написанного. Перегруженные работой художники, как Рубенс, часто давали писать подмалевки для своих картин своим ученикам и затем «ретушировали» их, т. е. проходили всю картину таким образом, что она могла считаться их собственным произведением [2]. Подобные ретуши могли делать частью лессировками, частью полукорпусно, а иногда и в сильной выразительной манере, для того, чтобы придать всему произведению «мастерской почерк».

В известных картинах Лувра из серии «Медичи» нетрудно различить места, написанные самим Рубенсом или лишь ретушированные им, хотя, конечно, были ученики, так совершенно овладевавшие манерой учителя, что в некоторых случаях затруднительно определить с полной уверенностью, какой кусок написан самим мастером и какой его учеником. Ведь весь школьный навык того времени состоял в том, чтобы подражать произведениям учителя, его трактовке цвета и рисунка.

Приведем еще несколько указаний авторов XVIII в. о методах Рубенса, по которым можно ознакомиться с традициями мастерской. Так, Декамп (La Vie des Peintres Flamands, Paris, 1753, т. I, стр. 310) после замечания о том, что картины, начатые учениками Рубенса и затем ретушированные им самим, не имеют прозрачности, свойственной картинам, писанным самим мастером, сообщает о технике Рубенса следующее: «Ка-

[1] Ван Гул замечает, что Карель де Мур в поздний период своего творчества при окончательной работе пользовался «stippelnde Manier», в то время как в гео юношеских работах ее не видно. *Прим. Б.*

[2] У Бергера приведена, выпущенная в настоящем переводе, длинная выписка из письма Рубенса сэру Дудлей Карлтон 28 апреля 1813 г., с упоминанием нескольких таких картин и копий, сделанных с его произведений его учениками и затем им самим ретушированных. *Прим. перев.*

жется, что в картинах Рубенса массы, лишенные света, почти не покрыты красками: это было одним из упреков его врагов, утверждавших, что его картины недостаточно закончены и что подкрашенный лак, заменяющий живопись, столь же недолговечен, как сам художник. Теперь видно, что эти предсказания были очень плохо обоснованы. Вначале под кистью Рубенса все имело лишь вид лессировки, но, хотя он часто и пользовался тоном своего холста, вся поверхность холста была покрыта краской... Одним из главных правил его колористического расчета было: «тени надо писать легко; остерегайтесь того, чтобы туда попали белила: везде, кроме светов, белила — яд для картин; если белила коснутся золотого блеска тона, ваша картина перестанет быть теплой и сделается тяжелой и серой». Сделав эти предостережения, необходимые при прописке теней, и указав краски, которые могут быть вредными, он продолжает: «Иначе обстоит дело в светах; в них можно в должной мере усиливать корпусность и толщу их слоя. Однако краски надо оставлять чистыми: это достигается нанесением каждой краски на свое место, одной возле другой таким образом, чтобы легким смешением при помощи щетинной или волосяной кисти соединить их, не «замучивая»; затем следует проходить эту подготовку уверенными мазками, которые всегда являются отличительным признаком больших мастеров» [1].

При описании метода работы Тенирса младшего Декамп снова возвращается к упрекам, направленным против слишком тонкого красочного слоя Рубенса, которым слишком увлекался и Тенирс: «Рубенс, которому делали тот же упрек, вернул Тенирса к его первой манере. Он посоветовал ему усиливать корпусность светов (насколько покажется уместным), но при трактовке теней всегда сохранять просвечивание тонировки грунта холста или доски; иначе цвет этого грунта стал бы бесцельным».

Как уже было сказано в другом месте, крупные мастера этого времени придавали большое значение использованию оптических свойств их грунтовки, особенно в тенях. Нечто подобное замечает и Мансар (Le Peintre amateur et curieux Bruxelles, 1763, стр. 250) относительно «Распятия» Рубенса в церкви св. Вальбурга в Антверпене: «Во многих местах они (краски) наложены толсто и грубо, а в других местах очень легко, так что

[1] Источник, из которого Декамп заимствует этот текст, не мог быть установлен; вероятно, это был учитель Декампа Ларжильер, полностью воспринявший голландскую манеру.

сквозь них виден грунт доски, главным образом в больших теневых частях».

Как известно, Рубенс и для больших запрестольных образов пользовался деревянными досками с белым клеевым грунтом, который он приглушал нейтральным или теплосерым тоном. Иногда, и при том в свой лучший период, Рубенс, видимо, обходился без этого затемнения грунта, достигая этим большого блеска.

Де Пиль (Remarques sur l'Art de la Peinture par Du Fresnoy) замечает по этому поводу: «Другим правилом было пользоваться белыми грунтами, на которых они писали, и иногда даже «a la prima», ничего не ретушируя... Рубенс всегда ими пользовался; и я видел картины этого великого человека, сделанные «a la prima» и обладавшие сверхъестественной живостью».

Общее мнение авторов XVIII в. склоняется к тому, что Рубенс и его современники для достижения прозрачности общего впечатления пользовались добавлением к масляным краскам лака. По рукописи де Майерна мы убеждаемся в том, что это были скорее бальзамы (венецианский терпентин), который дает краске известного рода плавкость. Поскольку этот бальзам являлся составной частью некоторых лаков, указанному взгляду нельзя отказать в известной степени вероятности. Так Мериме (De la Peinture à l'Huile) считает несомненным, что прозрачность и блеск красок Иорданса достигались благодаря добавлению в краску лака. Де Пиль, ярый защитник стиля и метода Рубенса, рекомендует применение лака с целью заканчивать картину в один прием.

Добавление к краскам лака при манере Рембрандта подтверждается свидетельством Мансара. Он пишет: «Однажды, когда я показал очень хорошую вещь этого автора одному лицу, то меня спросили, не примешивал ли художник грязи к своим краскам, потому что они имели рыжеватый оттенок. Я признал, что авторский колорит, вероятно, изменился от времени, тем более, что Рембрандт имел обыкновение писать на лаке».

Возможно, что этот «рыжеватый» оттенок явился следствием потемнения масел или таких лаков, которые растворялись маслами. Последние во времена Рембрандта были еще в большом употреблении. Амбровый лак, приготовлению которого многократно учит де Майерн, был также масляным лаком желтовато-коричневатого оттенка. Быть может даже, как это думает Истлэк из «экономии» Рембрандт употреблял более дешевые лаки, приготовлявшиеся для ремесленных

целей. Могучий натурализм Рембрандта его современниками понимался часто ошибочно. В рембрандтовских концепциях «идеализирование природы» было неуместным, и потому часто его искусство становилось в противоречие с общепринятым пониманием «высокого искусства».

Манеру Рембрандта, в отличие от других выдающихся художников этого времени, Хубракен описывает с ясной ссылкой на Рубенса: «Особенность его манеры письма (которую во многих отношениях нельзя рекомендовать) дает мне основание делать предположения об умышленной ее нарочитости. Если бы он принял живописный метод других или взялся бы подражать одному из знаменитых итальянцев или других великих мастеров, можно было бы сравнением с другими образцами определить его подлинные достоинства; а таким образом он ставил себя вне сравнения, так же как Тиберий, который, по рассказам Тацита, избегал всего того, что могло вызвать сравнение его с Августом, память о ком была жива и всеми почитаема». Это замечание Хубракена, видимо, относилось к трактовке религиозных сюжетов Рембрандта, во всех отношениях отклоняющихся от обыденных традиций. Технические же достоинства его портретов и этюдов голов он очень хорошо умел ценить.

О слишком корпусной манере Рембрандта, без сглаживания красок флейцом, Мансар замечает: «Картины Рембрандта перегружены красками, и главным образом в наиболее ярких светах; он редко сливал краски, накладывая их одна на другую, не смешивая; этот метод работы является особенностью великого мастера».

На ранних этапах своего творчества Рембрандт еще применял «смягчение» при помощи повторных прописок; полной же разработки своего метода он достигает лишь в более поздний период.

Рекомендуя держаться метода своего учителя, сам Ван Хугстратен пишет: «Прежде всего желательно приучить себя к уверенному мазку, чтобы отделять планы, придавать рисунку должное выражение и где можно допускать свободную игру колорита, не слишком впадая в зализанность, которой приносится в жертву правильное преломление цветов и которая не дает ничего, кроме неопределенной застылости. Лучше выражать мягкость полной кистью, или, как имел обыкновение говорить Иорданс, надо весело класть краску, не заботясь о ее гладкости и блеске, и как бы толсто ее ни накладывать, она при окончательной проработке сама займет свое место».

Среди литературы своего времени рукопись де Майерна

заключает наиболее определенные данные относительно техники нидерландцев.

В заключение здесь можно вкратце затронуть вопрос о том, сохранили ли нидерландские картины XVII в. и поныне свой вид и каким образом повлияли на них столетия?

После того как по рукописи де Майерна и другим источникам мы достаточно ознакомились с материалом и с природой отдельных применявшихся в рассматриваемую эпоху красок, масел и лаков, можно сделать совершенно определенный вывод, что тогдашние картины не могут иметь сейчас такого вида, как в период, близкий к моменту их написания. И действительно, если просмотреть с этой точки зрения пейзажи Рюисдаля, Гобемма и других, то в этом нельзя будет больше сомневаться[1]. Очень непрочны также искусственные синие краски, и хотя их нестойкость еще и тогда была известна, все же ими пользовались иногда сознательно, а иногда и бессознательно. Не лучше обстояло дело и с красным лаком, так как торговцы красками заботились лишь о своей выгоде. Флорентинский лак, приготовляемый из красного дерева (verzino), отличался неустойчивостью и, однако, был у художников в большом употреблении (поэтому мантии сенаторов на картинах Тинторетто и стали совершенно бесцветными); даже главная краска для белого «cerusе» (свинцовые белила), согласно сообщениям современников, была белым болусом, наполовину фальсифицированным мелом. Употребляемые в красках масла сами по себе разрушались и темнели. И если, несмотря на это, старые картины (или по крайней мере большее число их) отличаются богатством и ясностью красок, то это объясняется рациональным характером ума тогдашних художников, которые стремились сводить количество связующего вещества (масла) до минимума, причем для достижения большей плавкости масляных красок прибавляли к масляной краске в процессе письма и повторных прописок терпентиновое масло с терпентиновым бальзамом (рукопись де Майерна, № 11). Терпентиновый бальзам (венецианский или страсбургский терпентин) принадлежит к мягким смолам. Употребляемый в чистом виде, он плохо отвердевает и легко размяг-

[1] С понижением качества живописных материалов усиливается потемнение масляной краски, но верхний лаковый покров, темнея сам, в значительной мере спасает живопись от потемнения. При реставрационных вскрытиях голландских картин XVII в., сохранивших оригинальный лаковый покров, краски под лаком оказывались свежими и непотемневшими даже в синих и голубых тонах. См. трактат де Майерна, рецепт № 211а. *Прим. ред.*

чается в тепле, но в соединении с другими ингредиентами придает хрупким смолам некоторую плавкость; своим свойством замедлять высыхание лаков он дает возможность более длительной обработки красочного слоя, а благодаря тому, что он размягчается в тепле, смешанная с ним краска может легче следовать фактуре основы (холст, дерево). Мы теперь знаем, быть может, и более подходящее для этой цели средство, но в то время обращались главным образом к описываемому, почему мы и включаем его в круг нашего рассмотрения. Касаясь вопроса сохранности картины, следует указать на предпочтение, которое многие художники (а также и любители картин) оказывали деревянным доскам; это имело определенные положительные следствия, так как, во-первых, приготовление досок и грунтов было всегда в опытных руках (методы остались те же, которые были известны позолотчикам), а затем деревянная доска с ее белизной дает несравненно лучший грунт для оптического воздействия красок. Выбеленная доска давала возможность вполне выявить прозрачность масляной краски, в то время как при «imprimature» холстов это имеет место в меньшей степени. Добавим, что одним из главных моментов является еще и то, что «выбеленная» доска с давних пор грунтовалась клеем и мелом (или болусом), в то время как на холст, еще до того, как художник начинал рисовать, наносилось два-три слоя масляной краски. В процессе потемнения краски это различие имеет большое значение.

Кроме того, мы еще должны иметь в виду, что сохранность картины в большой мере зависит от режима хранения картины. Наличие слишком яркого солнечного света, темноты, содержание в сухих помещениях, предохранение от грязи и копоти и пр.—все это отражается на сохранности картины. В прежних «кабинетах искусства», из которых образовались наши «картинные галлереи», иногда благонамеренной рукой, но средствами, несоответствующими цели, было испорчено много произведений, однако мы все же должны быть благодарны за то многое, что сделано благоразумно.

При регулярной, через определенные промежутки времени очистке картины от грязи, промывке и пр., даже при самом осторожном обращении с тряпками, при протирке кистями и пальцами поверхность картины постепенно сглаживается. Это сглаживание, вначале едва заметное, в течение поколений становится своего рода полировкой, и я готов высказать уверенность в том, что эмалевый вид многих картин старых мастеров—главным образом в более корпусных световых частях—происхо-

дит скорее от повторных манипуляций (хотя бы и правильно примененных) при чистках, чем от особого связующего вещества, как это часто думают. Лак, содержащийся в красках, размягчается от тепла при трении и усиливает полировку, а следовательно, процесс постепенного сглаживания картины при чистках неминуем.

Итак, картины старых мастеров не могут иметь сейчас тот же вид, как два или три столетия тому назад, но мы должны все же сознаться,что красота красок, их блески, их колорит в целом производят на нас впечатление, прекраснее которого мы не можем себе представить. И здесь можно только пожелать, чтобы наши, написанные в настоящее время картины, через два или три столетия дошли до следующих поколений такими же ясными и гармоничными по краскам, как картины нидерландцев XVII в.

ЧАСТЬ I

Книги итальянских художников XV-XVI вв.

ЧАСТЬ I

КНИГИ ИТАЛЬЯНСКИХ ХУДОЖНИКОВ XV–XVI ВВ.

I

АЛЬБЕРТИ

«Теперь уже нет надобности в доказательствах, когда выдвигают утверждение, что переворот, который произошел в итальянском искусстве в первой половине XV в., непонятен, если при этом не учитывать того могучего духовного движения, которое носит название гуманизма. Великими предвозвестниками последнего были уже Данте и Джотто, но победа гуманизма и его полновластное господство относятся лишь к началу XV в. То, что гуманизм не был односторонним воскрешением классической древности, подчеркивается достаточно часто; в людях этого времени слишком живо было гордое самосознание, что они являются прямыми продолжателями прославляемого народа древности, для того чтобы не считать за собой права быть самими собой. Правда, полузабытые сокровища искусства и литературы древности выносят с ликованием на свет, как дорогую, долго бывшую утерянной собственность. Античные пред-

ставления и идеи бурлят подобно водопаду, но сильное чувство жизни не допускает, чтобы народ превратился в пропыленных антикваров и филологов. Новые представления внутренне если и не вполне перерабатываются, то с достойной удивления духовной энергией приводятся в связь с действительностью и становятся ведущей силой в жизни».

Этими словами Яничек[1] характеризует могучее движение, которое привело к так называемому возрождению искусства.

Если это движение первоначально повлияло на художественную литературу и точные науки, то вскоре в этот круг втягиваются и эстетика и литература об искусстве.

Даже учебные книги по живописи не могут противостоять этому течению. Первоначально они составлялись лишь как рабочие и памятные книжки в ремесленных целях; книги же художников нового времени сразу приобретают дидактический характер, причем делается попытка объяснить требования правильного рисунка и перспективы при помощи научных знаний и установить понятие об идеале красоты в связи со взглядом на античное искусство.

Первым плодом этого только что просыпающегося гуманизма в отношении теории искусства является произведение Леона Баттиста Альберти «Три книги о живописи»[2].

Близкое знакомство с произведениями античных философов должно было привести к потребности исследовать и окружающее с той же логической остротой, как и в античности, и давать себе отчет в каждом вопросе, согласно законам и требованиям логического мышления. При рисунке должно исходить из точки и линии, чтобы иметь возможность претворять зрительное впечатление в плоскостное воспроизведение форм. Перспектива и освещение выступают теперь в качестве необходимейших вспомогательных средств для воспроизведения на плоскости объемных предметов, и понятие о цвете, как о средстве воспроизведения реальных предметов, становится все яснее. Теория Платона о зрительном восприятии, представления Демокрита и Эвклида о возникновении зрительных ощущений и учение Аристотеля о красках образуют основу, на которой построена первая книга о живописи Альберти. Последний систематически развивает требования геометрического зрения, чтобы

[1] Einleitung zur Ausgabe des Alberti, Quellenschrift für Kunstgeschichte, том XI, Wien, 1877.

[2] Leon Battista Alberti, Della Pittura libre tre; лат. изд., Базель; 1540, итальянск. изд., Венеция, 1547.

при помощи «зрительной пирамиды» представить себе воображаемую плоскость картины.

Во второй книге в похвалу благородного искусства живописи цитируются античные писатели и сообщаются рассказы часто анекдотического характера, которые были без особого разбора собраны Плинием для того, чтобы доказать, каким почетом пользовалась живопись еще в древние времена. После этого Альберти объясняет перенесенную на практику теорию первой части: учение о правильном зрительном восприятии реальных предметов и их воспроизведении на плоскости. Для этого служат контур, композиция и передача цветов или освещения. Мы видим, как Альберти выдвигает здесь все те требования, которые в его время связывали с понятием высшего совершенства картины: гармонию линий, пропорциональность фигур, выразительность и проработку композиций, приятное сочетание красок и реалистическое освещение.

В третьей книге автор обсуждает отношение художника к художественному произведению, т. е. условия, которые художник должен выполнять, если он хочет достигнуть высшей цели—славы и бессмертия в будущем и милости и благосклонности в настоящем. Художественное воспитание живописца, которое требует полной концентрации всех его духовных сил, обусловливает и универсальное образование, наравне с которым должны культивироваться гражданские и духовные добродетели, а также чувства порядочности приличия и собственного достоинства. О том, как надо постоянно упражняться в изучении натуры, и о стремлении к высшей цели искусства—к красоте,—Альберти распространяется очень подробно и даже впадает из эстетического в чисто дидактический тон. Целью трактата, очевидно, является желание освободить художников от оков еще неотзвучавших традиций Джотто—которые подчеркиванием ремесленной стороны препятствовали более свободному развитию идейного содержания—повысить сознательность художников и показать им путь, по которому они должны итти, чтобы соответствовать «новому» духу своего времени, взяв за образец искусство древности.

Если сравнить трактат Альберти с книгой об искусстве Ченнини, которая написана всего на несколько десятилетий раньше, то едва ли можно вообразить более резкую противоположность. У Ченнини—почти исключительно советы, касающиеся ремесленной стороны, у Альберти же абсолютное молчание обо всем ремесленном и, напротив, обстоятельное рассмотрение процесса художественного творчества, с расчленением

его существенных моментов в духе античных философов. «Если трактат Ченнини кажется последним завещанием умирающей художественной эпохи, то трактат Альберти устанавливает программу нового настоящего и дышит вдохновенной любовью к прекрасному, зажженной идеями Платона, которые ведут к всемогуществу эстетического идеала».

Согласно собственноручной подписи, Альберти закончил три книги о живописи во Флоренции 7 сентября 1435 г. Кроме того, он написал большую работу «De Re Aedificatoria» (законченную в рукописи в 1452 г. и посвященную папе Николаю V), которая вышла в печатном виде во Флоренции в 1485 г. Альберти излагает здесь с большим знанием все предметы, связанные со строительным искусством, причем говорит и о росписи стен и о нужной для этого дела штукатурке. Подробно об этом будет сказано в отделе о фресковой живописи. Здесь следует отметить одно место IX главы 6-й книги, часто цитируемое, когда речь идет о начале масляной техники. Альберти говорит о «новом изобретении» писать масляными красками, так что можно подумать, что он имеет в виду нововведение Ван Эйка. Но если всю совокупность этой главы сравнить с итальянским изданием, то придется сделать вывод, что под «новым изобретением» надо понимать напитывание стены маслом. Там сказано: «Недавно нашли способ смазывать поверхность льняным маслом и накладывать на нее краски», тогда как раньше, хотя и писали масляными красками на стенах (см. Ченнини, гл. LXXXIX и XC), но подготовка стены для живописи производилась не маслом, а обычной яичной темперой. Новый рецепт Альберти впоследствии удерживается, как это видно из соответствующих указаний Вазари (см. Вазари, «Introd.», глава XXII) и др.

Глава, в которой говорится о «stucco» древних, имеет для нас особый интерес, так как из сказанного в ней могла быть установлена непрерывность традиций античного «tectorium» до эпохи раннего Возрождения.

Альберти умер в 1474 г. Им датируется изменение концепции книг об искусстве, которые перестают быть рабочими и памятными книжками, а становятся книгами по теории искусства. Авторитет Альберти так велик, что даже на всех эстетических воззрениях Леонардо да Винчи его влияние сказывается настолько, что некоторые параграфы трактата Леонардо кажутся выписками из сочинения Альберти (ср. прим. 2, стр. 30, изд. Яничек). Это должно быть тем сильнее подчеркнуто, что труд Леонардо в остальном очень богат глубокими художествен-

ными взглядами и что в области практического понимания искусства особенно ясно виден величайший мастер, говорящий о близком ему предмете.

II

ФИЛАРЭТЭ

Филарэтэ идет дальше по тому пути, на который вступил Альберти. Правда, о технике живописи он может рассказать немного и откровенно сознает свое незнание. Однако его указания представляют интерес, и он все же признает необходимость говорить о технике живописи, тогда как Альберти об этом почти умалчивает.

Три книги об искусстве рисования Антонио Аверлино Филарэтэ, являющиеся добавлением к его трактату об архитетектуре, написаны в 1464 г. Но в то время как он облекает свою архитектурную часть в формы романа о строящемся городе Сфорцинде, в своих книгах об искусстве рисования он больше следует чисто теоретической точке зрения и установкам Альберти. И действительно, Филарэтэ «широко использовал» «Tre libri della Pittura» Альберти и даже положил их в основу своих произведений без того, чтобы значительно их расширить или превзойти в каком-нибудь отношении. Он ссылается по указаниям Альберти на «antichi mathematici», вероятно, не прочтя их; почти все, что он приводит научного, имеется и у Альберти, а то, что он дает помимо этого, несомненно, принадлежит ему одному или относится к общим знаниям его времени.

В первой книге об искусстве рисования Филарэтэ говорит главным образом об учении о геометрических формах, затем переходит к теории перспективы, которая так же, как в первой книге «De Pittura» Альберти, заимствована из взглядов «matematici», а именно Платона, Демокрита и Эвклида. В следующей книге тема развивается дальше, объясняется перспективное сокращение в отношении плоскостных и объемных форм и, наконец, указывается на живопись, как на особенно достойное похвалы искусство. В последней книге мы находим теорию цвета в том виде, в каком она имела в то время всеобщее распространение, т. е. устанавливался ряд основных цветов, из которых затем образовывались смешения. Шесть основных цветов Филарэтэ следующие: белый, черный, красный, синий, зеленый и желтый, «хотя обычно к ним причисляют лишь пять, так как черный не считается за цвет». Далее, мы читаем:

«Из смешения основных красок между собой образуются новые краски. Из белого и черного образуется серая; из белого и красного—телесный цвет; синий с красным дает фиолетовый (paghonazzo) или, как мы говорим, morello», и каждое смешение имеет свое особое название, как фиолетовая, переливчатая краска, пурпурная краска и пр.

Идущее из древности подразделение красок на натуральные и искусственные Филарэтэ сохраняет. «Все эти краски натуральны, так как они добываются из имеющихся в природе цветов, трав, животных, плодов; кроме того, некоторые краски приготовляются искусственно».

Автор, очевидно, здесь имеет в виду краски, которые приготовляются из цветов (мака, шафрана, ириса и т. п.), из трав (индиго, крапп), из животных (пурпурная улитка, кровь дракона, которая считалась животного происхождения) и плодов (черный терновник, кошениль, причем последняя считалась плодом растения). Нетрудно узнать, что в основу этого перечисления положены указания Витрувия и Плиния. Затем излагается следующее: «Некоторые краски находят в природе, другие подобного же цвета приготовляются искусственно. Белое (как красящий материал) находят в природе; черное, красное, желтое, зеленое, синее, как уже указано, изготовляются искусственно. Черное добывают из дерева (угля) и копоти. Если ты захочешь приготовить черную краску из копоти, то держи свечу под медной или железной пластинкой, и тотчас же образуется прекрасная и нежная черная краска; черная изготовляется и из древесного угля. Белое приготовляется из жженой извести; ей нужно дать полежать под водой и наносить на стену (в виде краски), когда она еще сыра; ее можно применять и для других целей. Высохнув, эти (известковые белила) очень тверды. Добываются также (белила) и из свинца; как мне кажется, свинцу дают разлагаться под навозом и таким образом добывают свинцовые белила, которые, кроме живописи, служат еще для многих других целей. Зеленую так же, как и синюю, приготовляют из меди; каким образом, я не знаю. Красная приготовляется из ртути и серы. Раньше ртуть размешивается с жидкой серой, соединяется с последней и благодаря этому теряет свой вид; когда (масса) остынет, она растирается в порошок и ставится в хорошо замазанной миске на легкий угольный жар, который постепенно усиливают; (миска) закрывается пластинкой из железа или какого-нибудь другого огнеупорного материала, но так, чтобы доступ воздуха был все же сохранен. Желтая приготовляется из свинца. Сурик также, но способ

(приготовления) я не знаю. Приготовляется еще краска, которая называется лаком; она очень красива и добывается из обрезков шерсти и кошенили. Ее варят с квасцами в щелоке; каким образом, я точно не знаю».

Специально фресковая техника требует особого выбора красок, о котором Филарэтэ пишет дальше:

«Существуют земляные краски, которые находят свое применение на еще сырой штукатурке; их существует пять: желтая, называемая охрой; красная, которая в одном месте называется синопией, в другом «brunetta», а также—красной землей. Существует черная, которая добывается в Германии и является землей. Бывает также и зеленая земля. Зеленый ультрамарин приготовляется искусственно, так же как белая и другие краски. «Azzurro» (лазурь) добывается из минералов. Она привозится из-за моря, почему и называется «ultramarin». Она остается без изменений в огне и на сырой извести. Из железа приготовляется краска, которая применяется во фреске; она красива, почти красного цвета, и придает стеклу желтую окраску. Вообще стекло от каждого металла приобретает особый цвет. Свинец и олово делают стекло белым, медь—зеленым и серебро—синим; как говорят, и золото вызывает окраску. Если все эти металлы перемешать, то достигается очень пестрая окраска стекла».

«Теперь дано достаточно сведений как о красках вообще, так и о тех, которые применяются во фресковой живописи. Другие для последней не годятся, так как приготовляются искусственно; исключение составляет только искусственно приготовляемая из железа железная красная. Во всяком случае известь может быть так хорошо приготовлена, что почти всякая краска будет одинаково хорошо накладываться как по сырому, так и по сухому. (Вопрос): «Скажи мне, каким образом известь приготовляется так, что на нее могут наноситься краски (без вреда для них)?»—«Удали содержащуюся в ней соль».—«Каким образом ты эту соль удаляешь?»—«Это я тебе расскажу в другой раз; теперь речь идет о том, чтобы сделать известь пригодной для работы». Обещанного объяснения Филарэтэ так и не дает, но можно не сомневаться, что здесь подразумевается упоминаемый Ченнини способ приготовления известковых белил. Он состоит в полном превращении гидрата окиси кальция в углекислую известь.

Далее Филарэтэ продолжает вопросы и ответы: «Я по возможности буду говорить об употребительнейших составных красках, которые предназначены для того, что ты хочешь исполнить во фреске, так как известь их притягивает (т. е. свя-

зывает). Краски должны быть хорошо стерты и жидки, как вода, чтобы образовать хорошую связь с известью. Из красок, которые ты хочешь применить, наложи раньше один слой, а затем тушуй его той же краской более светлого и более темного тона и так постепенно придай света, как ты это сочтешь лучшим. Так же можешь поступать и с темперой или масляной живописью (т. е. в отношении моделировки формы) и применять при этом все (упомянутые выше) краски. Но это другой вид и другая работа, которая очень хороша у тех, кто ее умеет делать (далее идет текст, уже приведенный в V главе 1-й части).

Но как работают с маслом? Во-впервых, на покрытой гипсом доске или, если это должно происходить на стене, по вполне сухой извести. Прежде всего покрытая гипсом доска должна быть хорошо сглажена; ты должен покрыть ее слоем клея, а сверх последнего—слоем стертой на масле краски. Хорошо, если ты в качестве таковой возьмешь свинцовые белила, но если будет и другая краска, то неважно, какая именно. На этом совсем легкими штрихами сделай набросок указанным выше способом и придай воздух. После этого равномерно придай всем фигурам тени белым, т. е., если тебе нужно изображать человеческие фигуры, или дома, или зверей, или еще что-либо, то придай им этими белилами форму; пусть только они будут хорошо стертыми. Другие краски также должны быть хорошо стерты, давай им хорошо просыхать, чтобы они (достаточно) связывались с другими. Когда ты так прокроешь белилами все, что ты хочешь написать, то пройди по ним красками, которыми ты должен писать тени, а сверх них тонким слоем краски, которой ты думаешь выполнять (отдельные фигуры), наложи еще нежный красочный слой. Когда положенные тобой тени высохли, ты должен сделать выпуклости фигуры белой или другой краской, подходящей к той, которой ты окрасил фигуру. Так ты будешь поступать со всеми предметами, которые хочешь написать подобным образом; при стенной росписи надо поступать так же»[1].

Далее Филарэтэ продолжает: «Теперь ты достаточно слышал об обращении с масляными красками; упражнения сделают тебя мастером. Остается еще сказать, как надо составлять краски, чтобы достигать хорошего впечатления. Наблюдай в природе, как прекрасно распределены по лугам цветы и травы. Рядом с зеленым всякая краска воспринимается хорошо, так что и

[1] Из приведенного описания видно, что Филарэтэ имеет в виду род серого подмалевка для всей композиции. Естественно, что подобный подмалевок мог быть выполнен лишь на темном, а не приготовленном со свинцовыми белилами грунте, так как белое на белом недостаточно видно.

желтая, и красная, и даже синяя рядом с ней не кажутся неподходящими. Как хороши друг с другом белая и черная, ты знаешь; красная не очень хорошо подходит к желтой, в высокой степени подходит к синей, но еще лучше к зеленой. Белая прекрасно гармонирует с красным. Что тебе кажется наиболее подходящим для твоего замысла, то и выбирай и применяй в своем произведении. Всегда старайся схватить и воспроизвести все так, как это выглядит в природе; ты должен своими красками подражать каждому цвету как в изображении цветов, так и металлов. Если тебе нужно писать предметы, которые должны казаться золотыми, серебряными или из какого-либо другого металла, то бери такие краски, которые подходят для того, чтобы они казались таковыми».

Далее Филарэтэ полемизирует о довольно распространенной еще в XV в. манере применения на картинах выпуклых стюковых украшений с настоящей позолотой. «Не делай так, как это делают многие, которые, если им нужно написать лошадь в сбруе, выпукло накладывают пряжки из оцинкованной жести, как если бы лошадь была живой. Столь же мало должны изображаться подобным образом и другие выпуклые предметы; ты их скорее должен, как говорится, так выделить красками, чтобы они казались выпуклыми». Против золота и серебра в качестве краски, «чтобы немного усилить эффект», он, однако, не возражает.

То, что следует в третьей и последней книге Филарэтэ об искусстве рисования, как-то: о мозаике, композиции исторических картин, расстановке фигур, драпировках, лепке из глины, геммах и т. п.,—для техники живописи не имеет значения.

III

ТРАКТАТ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Леонардо да Винчи (род. в 1452 г. близ Флоренции, в замке Винчи, умер в 1519 г. во Франции) был одним из тех редких людей, в которых природа соединила все мыслимые человеческие совершенства, привлекательную и полную достоинства красоту, почти невероятную физическую силу, с одной стороны, и исключительную разностороннюю духовную одаренность—с другой. Являясь как скульптор и живописец одним из самых блестящих художников своего времени, он одновременно—благодаря глубоким научным исследованиям в области анатомии и перспективы—создает теорию искусства, причем во всех про-

чих областях практических и механических знаний опережает свою эпоху. Он изучал законы геометрии, физики и химии, работал как инженер и архитектор, строил каналы, шлюзы и укрепления, изобретал машины и всевозможные механические художественные изделия, кроме того, усердно занимался музыкой и был вдохновенным поэтом и импровизатором.

Мы видим, что то, чему положил основу Альберти и чего лишь бегло коснулся Филарэтэ, у Леонардо превращается в широкую систему, проработанную до мельчайших деталей. Прежде всего это относится к его теоретически обоснованному учению о восприятии, которое, исходя из форм, видов освещения и цветов[1], направлено на точнейшее понимание явлений природы. В этом отношении Леонардо открыл новые пути, и очень многие из высказанных им в его трактате взглядов стоят на значительно высшей ступени, чем это можно было бы ожидать при слабом развитии естественных наук того времени. Трактат Леонардо в течение столетий и даже до настоящего времени может считаться образцовым. Как и его предшественники, он не может отказаться от спора о значении искусств, рассуждая, что выше— живопись, ваяние или поэзия. В значительной части своих мыслей он лишь продолжает то, что вообще занимало его современников. Но никто так не анализировал положение вещей и столь многосторонне не проявил своего творчества, как он.

Живопись ему обязана усовершенствованием изучения анатомии, законами статики и движений механизма человеческого тела, обоснованием учения о пропорциях, учением о светотени, разработкой красочной техники (т. е. живописи), созданием единой перспективной идеи в картине, трактовкой воздушной перспективы. Во всех этих проблемах он с необыкновенной быстротой и уверенностью взгляда находил правильное и нужное, устанавливал входивший с этого момента в силу совершенно надежный и теснейшим образом связанный с практической художественной целью метод.

В отношении учения о цвете Леонардо примыкает к системе шести основных цветов—учению, установленному физиками школы Аристотеля. Все цвета расположены между мраком и светом, и поэтому красочный ряд состоит из белого, желтого, зеленого, синего, красного и черного; кроме того, он вводит в систему оранжевый и фиолетовый. То обстоятельство, что Леонардо постоянно считает зеленую за простую краску, хотя знает,

[1] Трактат Леонардо да Винчи выходит полностью в издании Изогиза, в переводе и редакции А. Г. Габричевского, с предисловием В. Н. Лазарева.

что она может быть достигнута смешением, противоречит его определению простых красок. Он, видимо, имел в виду красочные пигменты и знал, что несмешанная зеленая гораздо ярче, чем смешанная из синего и желтого. Мы должны также учитывать, что вся система страдает тем недостатком, что в ней за основу цветовых явлений берутся красочные пигменты и первые объясняются при помощи последних. Действие мутной среды, придающей голубоватый оттенок находящимся за нею темным тонам и предметам, и вытекающую из этого окраску воздуха, Леонардо объясняет совершенно правильно. Изменения цветовых явлений от освещения и рефлексов он обсуждает со всеми вытекающими из этого следствиями.

В главах о красках содержится много важных наблюдений. Даже с точки зрения современной физики ничего нельзя возразить против его объяснения смешения цветов (красок) при помощи цветных стекол (смешение через поглощение; см. Brücke, «Physologie der Farben») или против указания относительно контрастных цветов (№ 164), которые усиливают друг друга (красное и зеленое, желтое и синее), указания на цветовой ряд в радуге и пр. Но при смешении цветов друг с другом он не идет дальше смешения красочных пигментов, так как лишь в отдаленном будущем с учением Ньютона о разложении белого солнечного света призмой стало возможным правильное объяснение оптически-цветовых явлений.

В главе «О смешении одной краски с другой», которое растяжимо до бесконечности (№ 136), он устанавливает, как простые краски при смешении между собой и с белой и черной дают ряд новых оттенков, и, приведя затем названные выше 8 красок (черную, белую, синюю, желтую, зеленую, оранжевую, фиолетовую и красную), добавляет: «Больше натуральных красок не существует». В этом перечислении мы ясно узнаем приводимое у всех старейших авторов подразделение красок на натуральные и искусственные, причем о последних Леонардо не говорит. Этот недостаток и трудность создать систему смесей красок без приготовляемых искусственно красочных пигментов Леонардо хорошо известен. Поэтому он тотчас добавляет: «И так как мне здесь нехватает места, я отложу обсуждение всех этих различий до составления моего специального труда об этом, где оно будет сделано в исчерпывающем изложении, что будет очень полезно и даже совершенно необходимо. Это описание должно быть помещено между теорией и практикой».

Согласно указанию в одном миланском списке текстов Лео-

нардо, сделанном по указу Арконати, в Англии был будто бы продан трактат «О красках»[1], следовательно, таковой, видимо, существовал. Однако подобного произведения до нас не дошло; оно будто бы было найдено среди пяти рукописей, которые несколько лет назад при продаже с аукциона собрания покойного Морбио в Милане попали в Париж. Д-р Эрнст Ферстер[2] сообщает о второй из этих пяти приписываемых Леонардо рукописей: «Вторая книга[3] небольшого размера, 8°—15:19, переплетена в красный бархат и содержит 36 страниц указаний о приготовлении красок и лаков для живописи, частью на латинском, частью на итальянском языке, почерком конца XV—начала XVI в. слева направо; эти указания в настоящее время имеют небольшое практическое значение, так как изготовленные по ним краски на картинах Леонардо не сохранились; они частью выцвели или потемнели, частью осыпались со стен; в книге имеется 9 рисунков на полях, исполненных сангиной и неимеющих даже отдаленного отношения к тексту: пороховая мина, роскошные сосуды, кухонные принадлежности, наброски к двум известным погрудным изображениям женских аллегорических фигур «Тщеславия» и «Скромности» в галлерее Sciarra в Риме, но принадлежность этих рисунков Леонардо можно поставить под вопрос, как это до некоторой степени и имеет место по отношению к исполненным с них масляными красками картинам в Риме. В той же тетради находим мы смеющееся лицо простого человека с оскаленными зубами, со свободным и умным взглядом. При более точном исследовании видно, что пишущий тщательно обходил штрихи рисунка, а где это не имело места, писал по ним. Этим доказывается, что рисунки должны были возникнуть раньше, так как последние не имеют никакой связи ни между собой, ни с текстом. Нет ничего невозможного в том, что эта тетрадь представляет совсем забытую рукопись Леонардо и является частью или наброском для указанного выше труда о красках. Во всяком случае остается пожалеть, что Ферстер не сделал с нее копии или более точных выписок, так как для нас и эти рецепты имели бы ценность, чтобы из них заключить о причинах плохой сохранности картин Леонардо.

Прочие данные трактата о красках и технических рецептах дают нам едва ли больше, чем поверхностное описание его живо-

[1] Ludwig. Quellenschrift für Kunstgesch. Тома XV—XVII.

[2] Beilage der Allg. Zeitung, №№ 162 и 163, 1883 г.

[3] Согласно наведенным справкам, эта тетрадь вместе с другим попала в собственность ученого Фед. Сабашникова в Париже, который, видимо, собирается их издать.

писной практики. Относительно технических деталей здесь можно привести лишь следующие указания: № 211 (Людвиг) «О зеленой краске, приготовляемой из окиси меди»[1]: «Зеленая, приготовляемая из меди (медянка); даже если эта краска стерта на масле, ее красота испаряется, как дым, если она тотчас же не покрыта лаком, причем она не только исчезает, как дым, но если ее будут мыть губкой, намоченной в простой воде, смоется с доски, на которой накрашена, особенно если будет сырая погода; это происходит потому, что медянка приготовляется посредством соли, которая легко растворяется в дождливую погоду, особенно будучи смочена и промыта губкой».

Краска, которую Леонардо называет окисью меди, является уксусно-кислой медью и была давно известна из-за ее опасных свойств. В виду того, что она влияет на другие краски, ее для достижения изоляции всегда покрывали лаком (см. примечание Ильга к LVI главе Ченнини).

№ 212 (196 или 120). Усиление красоты медянки. «Если к медянке будет добавлено конское алоэ, то она приобретает большую красоту и приобрела бы еще большую с шафраном, если бы он не улетучивался, как дым. Хорошо ли это конское алоэ, определяется тем—растворяется ли оно в горячей водке; последняя растворяет его лучше, чем холодная. Если ты закончишь произведение этой простой медянкой и затем слегка пролессируешь этим алоэ, растворенным в водке, то твое произведение станет прекраснейшего цвета; алоэ, кроме того, может быть стерто с маслом одно, с медянкой и с какой-либо другой краской, которая бы тебе понравилась».

Дальнейшее указание имеет мало связи с техническим материалом, а успех его в смысле достижения сохранности должен быть поставлен под вопрос. В главе DXIII (520) «Как делать живопись с вечным лаком» говорится: «Пиши свою картину на бумаге, натянутой на хорошо сделанный подрамок; сначала сделай хорошую грунтовку из золы и хорошо растолченного кирпича; по ней наложи грунтовку из белил и неаполитанской желтой; затем пиши и покрой старым светлым и густым маслом, как лаком, и приложи к очень ровному стеклу. Но лучше, если ты напишешь свою картину на очень ровной и хорошо глазурованной глиняной доске; имприматуру на этой глазури сделай из белил и неаполитанской желтой, затем пиши, покрой лаком и приклей хрустальное стекло очень светлым ла-

[1] Переведено с итальянского подлинника. *Прим. перев.*

ком, намазанным на это стекло; раньше просуши живопись в не очень горячей печке и затем прокрой в качестве лака ореховым маслом и янтарем или ореховым маслом, сгущенным на солнце. Если ты хочешь изготовить тонкие и плоские стеклянные пластины, то выдуй стеклянный пузырь между двумя гладко отполированными бронзовыми или мраморными досками и дуй, пока стекла сделаются плоскими и такими тонкими, что ты их сможешь гнуть. После этого наклеивай их на живопись. И такое стекло, как оно ни тонко (или потому, что оно так тонко), не разобьется от толчка».

Что касается этого рецепта, то он теоретически имеет целью воспрепятствовать посредством совершенно связанной с живописным слоем стеклянной доски всякому атмосферическому влиянию. Однако не вполне ясно, на каком связующем веществе стирается грунт из свинцовых белил и неаполитанской желтой и краски для дальнейшей живописи; вероятно, они были стерты на масле, что требовало основательной просушки в печке до того, как на красочный слой наносились нужные слои лака и стекло. Практически рецепт имеет очень мало значения. По вопросу о примененном связующем веществе представляет интерес следующий технический рецепт:

№ 516 (321)—Способ писать по холсту.

«Натяни на подрамок свой холст, прокрой его жидким клеем и дай высохнуть, нарисуй и окрась тело щетинной кистью; затем стушуй тени по своему методу по сырому. Телесный цвет составляется из свинцовых белил, лака и неаполитанской желтой. Тень делается из черной, majolica и небольшого количества лака или твердого кровавика; после того как ты протушевал, дай высохнуть, затем вновь протронь по сухому лаком и жидким гумми, пробывшим долгое время в воде, который от этого лучше выполняет свое назначение, т. е. служит связующим веществом, не давая блеска. Чтобы сделать тени темнее, возьми указанного выше лака с гумми и чернил; этой тушью можешь тушевать многие краски, потому что она прозрачна, можешь оттенять лазурь, лак; я имею в виду переходы в сторону тени, потому что переходы в сторону света ты будешь тушевать простым лаком с гумми поверх лака без темперы, так как по высохшей киновари с темперой лессируют без темперы».

Этими немногими указаниями данные трактата Леонардо исчерпываются. Однако было бы ошибкой заключить из-за отсутствия более точных указаний о безразличии автора к техническим вопросам. Напротив, техника Леонардо вполне примыкает к его учению о красках, освещении, свете и тени. Опередив

своих современников, он и здесь является новатором, который основывает свою технику на оптике светотени, на изменении красок, на оптических различиях кроющих, лессировочных и полукроющих (смешанных) красок. На основе своих широких наблюдений и извлекаемых из них познаний он мог последовательно притти к выработке своей системы светотени, так называемой «chiaroscuro», и подчинить все технические средства этой системе. Так он естественно пришел к темной тушевке — подмалевку прозрачной краской, как это видно на некоторых его начатых картинах («Иероним», Рим, Ватикан, «Поклонение волхвов» Флоренция, Уффици), потому что посредством наложенных на них более светлых кроющих тонов моделировка получается сама собой, а рефлексы с их соответствующей природе прозрачностью могли быть незначительными средствами приведены в гармонию с окружающим. Путем многократных лессировок прозрачными, чистыми локальными тонами, путем совершенно виртуозной моделировки серого тона и, наконец, посредством просвечивающих цветных лессировок Леонардо достигал того непревзойденного «sfumato», которым он и до сих пор приводит нас в удивление. В качестве совершенно выдающегося примера следует назвать известный портрет Моны Лизы (жены Франческо дель Джокондо) в Лувре, над которым Леонардо будто бы работал в течение четырех лет.

Система делать моделировку все тоньше и законченнее посредством многократных повторных прописок была принята всеми позднейшими школами, но этот способ является и главной причиной плохой сохранности произведений того времени, так как благодаря ему чрезмерно увеличивалось число масляных слоев, что содействовало неизбежному потемнению. Леонардо в отношении техники был скорее экспериментатором, чем усовершенствователем. Его внимание было направлено исключительно на использование оптических свойств его красочного материала. Поэтому мы видим, что и в своих больших росписях он работает тем же методом. При его стремлении к оптическому эффекту он не мог достигнуть цели фресковой техникой и потому и при росписи стены брался за масляную технику. Если в отношении прочности он сделал ошибку, то это происходит оттого, что он, как и все его современники, отнесся со слишком большим доверием к масляной живописи. Для того, чтобы подготовить поверхность стены для масляной живописи, применяли, следуя совету Альберти, пропитывание маслом, старались посредством масел и лаков закрыть поры стены с целью предохранения

красок от действия извести и не думали о недолговечности масляных и смолистых веществ вследствие проникающей в кладку стены сырости.

Вазари упоминает о том, что Леонардо делал необыкновенные опыты, чтобы отыскать масла для живописи и приготовить лаки для ее защиты. Рассказывают также, что Лев X застал его в начале работы в Ватикане за дестилляцией эфирных масел для приготовления лаков, причем папа с удивлением сказал окружающей его свите: «Этот начинает с того, чем другие заканчивают». Следовательно, мы и здесь видим Леонардо за работой, с целью постоянно испытывать и творить дальше, хотя в его трактате об этом ничего не указано.

Благодаря влиянию Леонардо и его большому значению как теоретика искусства, казалось бы, что из Милана должны были распространяться произведения, содержащие всю теорию науки об искусстве, и Леонардо, конечно, не мог об этом не думать. После внезапной смерти Леонардо, последовавшей во Франции (1519), все его рукописи достались его ученику Франческо Мельци. Очень возможно, что последний имел намерение подобрать написанные в отдельных тетрадях фрагменты трактата, как об этом подробнее пишет в своем издании Людвиг[1]. Этот подбор (теперь Codex Vaticanus № 1270), однако, не был закончен, и собственноручные рукописи Леонардо перешли после смерти Мельци (1570) в разные руки.

Несомненно, части трактата Леонардо по теории искусства существовали в Италии в списках (копиях) еще до смерти Мельци; так, Бенвенутто Челлини рассказывает, что он до 1542 г. купил у бедного дворянина такой список, содержащий советы по живописи, архитектуре и скульптуре, и, конечно, ученики Леонардо списали с него для себя копии или краткое изложение. Гораздо важнее, однако, было то, что дух и сущность живописи, как законы света и тени, перспективы и всего, что считалось связанным с совершенством искусства, перешли к следующему поколению.

Лишь в 1651 г., через 130 лет после смерти Леонардо, вышел его «Трактат о живописи» на итальянском языке в Париже.

[1] Quellenschrift. für Kunstgesch., том XVI, стр. 395.

IV

ДИАЛОГ ПАОЛО ПИНО И ТРАКТАТЫ МИКЕЛЬ АНДЖЕЛО БИОНДО И ЛУДОВИКО ДОЛЬЧЕ[1]

Из вышедшей в печатном виде литературы хронологически следует работа по теории и эстетике искусства «Диалог о живописи» Паоло Пино. Место возникновения и напечатания диалога—Венеция.

В предисловии составитель указывает на более ранних авторов, писавших об этой теме, и упрекает Леона Баттиста Альберти, трактат которого написан по-латыни, за то, что тот больше говорит о «математике», чем о живописи, хотя обещает обратное. Делаются ссылки и на «пропорцию» Дюрера и на Помпонио Гаурико, который в своем труде больше говорит о скульптуре, литье и лепке.

В качестве внешнего оформления Пино избирает диалог, как в то время было модно. По содержанию это все те же философские рассуждения о превосходстве отдельных искусств, о свете и тени, учении о пропорциях человеческого тела и т. п., которые после Альберти обсуждались всеми. Рядом с этим мы опять встречаем иллюстрирующие тему там и сям рассеянные рассказы Плиния. Технического мы находим мало; только на стр. 19 Фабио, отвечая на вопрос Лауро о совершеннейшем методе живописи, говорит, что он всем видам предпочитает масляную живопись, так как в ней легче привести краски в соответствие со служащей образцом природой, и тона легче объединяются друг с другом. По той же причине фресковая живопись признается несовершенной, хотя и отмечается, что благодаря несокрушимости извести и песка такая живопись прочнее картин на дереве и на холсте. На вопрос о том, нельзя ли столь же хорошо писать масляными красками на сухой стене, как это делал Себастиано, Фабио отвечает:

«Смотрите, как разрушается и начинает портиться работа из-за того, что твердая известь непроницаема, и краски, которые наносятся на сухую стену, будь то с гуашью или с маслом, не проникают в штукатурку и столь незначительно пристают к последней, что сильный жар их расплавляет, а сильный холод заставляет шелушиться, в то время как они во фреске связы-

[1] Paolo Pino. Dialogo die Pittura, Nuovamente dato in Luce, Venezia per P. Gherardo, 1548. Michel Angelo Biondo. Трактат о высокоблагородном искусстве живописи. Венеция, 1549. Ludovico Dolce: Aretino (o dialogo di Pittura).

ваются известью и сохраняются вместе со стеной, что доказывают найденные в Риме подземные помещения, которые уже пер жили 2000 лет. Метод живописи гуашью также несовершенен и непрочен; он мне не нравится—предоставим его живущим за горами (all'oltramontani), которые сбились с истинного пути. Существует еще много других методов писать красками à secco и применять различные окрашенные в вареных соках полотна (платчатые краски—pezzette). К числу их принадлежит живопись арабесок, как ее применял Мори, затем другие виды живописи—на бумаге, воске, стекле, коже, но это обыденные и незначительные виды искусства, которые не стоит причислять к живописи».

Далее автор переходит к перспективе, старым рассказам из Плиния и, наконец, говорит о современных великих мастерах—Микель Анджело, Тициане, Бронзино. Из неитальянских художников назван лишь Дюрер. На обороте стр. 19 Пино упоминает о пейзажах Тициана, которые имеют больше грации, чем фламандские; из пейзажей Джиероламо да Бречиа, по его мнению, особенно хорош «Закат солнца»; он думает, что итальянские пейзажи больше передают впечатление действительности, чем фламандские, метод же писать пейзажи с зеркала, как это делают немцы, очень целесообразен.

На противопоставление и презрительный отзыв об упоминаемых пейзажах «Fiandresi» и «Fiamenghi» здесь следует обратить особое внимание. Но насколько эти различия относятся к технике определить трудно. К тому же Арменини, что будет отмечено дальше, также указывает на особый способ грунтовки картин на холсте у голландцев, благодаря чему их картины кажутся светлее,—указания, которые повторяют Франческо Бизанио и Боргини. Поэтому здесь можно заметить, что, согласно изложению Пино «oltramontani», под которыми надо подразумевать живущих за Альпами немцев и нидерландцев, видимо пользовались гуашной техникой[1]. Этот метод кажется Пино столь неправильным, что он его предоставляет тем, кто потерял истинный путь. Арменини дополняет это указание тем, что «знаменитейшие современные (мастера)» якобы пренебрегли таким методом, предоставляя его «oltramontani», и перешли к совершенной масляной живописи. Эти указания все же странным образом уклоняются от общепринятого тогда взгляда, что будто бы с нидерландской техникой масляная живопись про-

[1] Из свидетельств Пино и других ясно, что «oltramontani» пользовались гуашной подготовкой под масляную живопись. *Прим. ред.*

никла на юг и совершенно вытеснила всякий другой способ живописи. Но следует указать, что с введения «Disziplina di Fiandra», т. е. нидерландского метода, до того, когда Пино написал это заявление, направленное против техники «oltramontani», прошло уже более двух поколений. Эта техника, вероятно, претерпела за это время значительные изменения и в XVI в. рассматривалась многими, как уже превзойденный этап. В этом смысле надо понимать замечание Вазари, когда он говорит: «От Антонелло да Мессина до Рафаэля это искусство так улучшилось, что они достигли высокой степени совершенства, которого к своей славе добились наши художники». О том, что это «улучшение» состояло в полном предоставлении художниками того времени смешанной техники «oltramontani» и в переходе к чистой масляной живописи, мы узнаем от Пино, Боргини и других авторов XVI в., писавших об искусстве.

В добавление к этому в качестве дальнейшего доказательства может быть приведено свидетельство Микель Анджело Биондо в его «Трактате о высокоблагородном искусстве живописи» 1549 г., которым подкрепляется приведенное выше утверждение.

В главе XXIII («сколькими способами и на чем пишут»), единственной, в которой говорится о технике живописи, мы читаем.

«Теперь будем говорить о том, каким образом и на чем пишут; поэтому узнай, дорогой читатель, что художник иногда набрасывает живопись на крепкой стене, подготовленной для этого водой или клеем, сделанным из обрезков пергамента или обрезков перчаточной кожи; иногда художник покрывает сухую стену яичной темперой или маслом; если же он работает на дереве или на холсте, то пишет масляной темперой или с клеем—это и есть методы и способы художника в живописи».

С первого раза здесь поражает особое упоминание масляной темперы особенно потому, что раньше говорится об яичной темпере и просто обозначенном «oglio»—масле для стенных росписей, тогда как для картин на холсте и дереве в качестве связующего вещества называется «tempera d'oglio». Если это понимать дословно, то здесь можно говорить о масляной темпере[1], которая соответствует указанной Вазари (questi olii che è tempera loro). Однако возникает вопрос о том, были ли авторы, писавшие об искусстве во времена Биондо, достаточно сведу-

[1] Даже и при дословном переводе масляная темпера не есть масляная эмульсионная темпера. *Прим. ред.*

щи в технике, чтобы понимать это значительное различие. Трактат Биондо, кроме упомянутой главы, содержит еще параграф о красках (глава XXIV), в котором так же, как и у Филарэтэ, перечислены красочные пигменты; кроме же этого, он ничего, относящегося к технике, не сообщает.

В литературе XVI в., направленной исключительно на эстетику и теорию искусства, технические подробности все больше отступают на дальний план. Это обстоятельство следует особо подчеркнуть, так как только им объясняется то, что о некоторых эпохах, особенно важных в истории развития техники, сохранилось очень мало фактических данных.

Достоин быть отмеченным литературный прием, который показывает, насколько в вопросах искусства много места уделялось дидактике: речь идет о «диалоге» Дольче, о котором здесь следует сказать несколько слов.

«Аретино» или диалог о живописи Лудовико Дольче—произведение частью художественно-эстетического, частью художественно-критического порядка—вышел в 1557 г.

Следуя воззрениям своего времени, Дольче обсуждает требования, которые должны быть предъявлены к совершенному произведению искусства в отношении композиции, рисунка и колорита, причем он касается имен многих тогдашних выдающихся художников. Спор о том, кого следует ставить выше как художника, Рафаэля или Микель Анджело, Дольче разрешает в пользу первого; затем он говорит еще о многих выдающихся современных художниках (Джорджоне, Корреджио, Караваджо, Андреа дель Сарто), но когда переходит к Тициану, его «Диалог» звучит, как хвалебный гимн. Поэтому на экземпляре «Аретино» библиотеки Марциана ее ученый библиотекарь Морелли сделал следующую заметку: «Кажется, что диалог о живописи составлен в соглашении с Тицианом, так как его хвалят в нем больше, чем Рафаэля и Микель Анджело». Считают также, что Дольче, который сам в искусстве ничего не понимал, составил этот диалог под диктовку Аретино, друга Тициана. Во всяком случае в «Диалоге» Дольче мы имеем перед собой выдающийся документ современной венецианской художественной критики, выступающей против слишком рьяных защитников поклонников флорентинского искусства и противников венецианской школы, к числу которых мы можем, хотя бы до некоторой степени, особенно по отношению к Тициану, причислить Джорджо Вазари. Техническим пособием к живописи, вроде П. Ломаццо или других писателей об искусстве, книга Дольче не является. Мы не узнаем из нее никаких технических деталей, о которых не говорится

даже и при обсуждении спорных вопросов между стилистами и колористами. Дольче, кроме того, написал «Диалог о красках» под заглавием: «Dialogo di M. Ludovico Dolce, nel quale si ragiona della qualità diversità e proprietà dei colori» (Venezia, 1565). В этом сочинении учение о красках обсуждается скорее в аллегорическом, чем художественном смысле, с повторением того, что о красках встречается у Плиния и у других классических писателей, а потому не представляет для нас ничего ценного.

V

ВВЕДЕНИЕ ВАЗАРИ К ЕГО «БИОГРАФИЯМ ЗНАМЕНИТЫХ ЛЮДЕЙ» [1]

Наряду с сочинениями по теории искусства и эстетике рассмотрим и другие виды литературы об искусстве. При всем восхищении перед античными произведениями искусства все же должно было пробудиться сознание, что и собственное время дало достаточно людей, имена которых столь же достойны быть прославленными в литературе, как и быть переданными грядущим поколениям. Большое число выдающихся художественных произведений Джотто и его школы естественно должно было вызвать стремление—собрать записки и воспоминания, которые бы послужили свидетельством для грядущих поколений, так как цеховые списки и тому подобные официальные документы, конечно, не могут дать того, что дают тщательно собранные материалы о жизни и творчестве художников недавнего прошлого.

Как далеко восходит начало подобных записей судить трудно. В сочинениях Лоренцо Гиберти (1378—1455) о жизни и произведениях Чимабуэ, Джотто и школы последнего уже сообщаются достоверные сведения. Гиберти в первом из своих трех «комментариев» описывает древних художников по «Histor. natural.» Плиния и других классиков, но вторую часть начинает «новой историей искусства» с рождения Чимабуэ и перечисляет дальше всех крупных художников, которые с того времени жили и работали. Он доходит до себя и подробно пишет о своих произведениях. За этими двумя историческими частями у него следует еще теоретическая, трактующая об архитектуре, учении о светотени, композиции фигур, перспективе и других темах

[1] Первое издание вышло в 1550 г., второе, переработанное самим автором,—в 1568 г. под заглавием «Le Vite de'più eccellenti Pittori, Scultori, Architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari, Pittore et Architetto Aretino etc...

подобного рода, пользовавшихся особым вниманием художников, благодаря изучению античных философских сочинений, которые, как уже было сказано, начиная с Альберти, составляли главное содержание книг об искусстве. Следовательно, три «комментария» Гиберти представляют собою компендиум науки об искусстве, обнимающей, кроме теории, еще историю старого и современного искусства.

Сто лет спустя, составляя свой широко задуманный труд «Le Vite de'più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori», Вазари пользуется более старыми указаниями и старается их восполнить, как это и после него делает Рафаэль Боргини в своем «Riposo». Благодаря ревностным стараниям материал, собранный Вазари, настолько вырос, что ему пришлось удовлетвориться лишь кратким «Introduzione». Однако в предисловии и введении у него намечены все те идеи, которые более исчерпывающе обсуждаются в трудах теоретического характера.

В своем сочинении Вазари отбросил узкую форму стиля диалога, и это придает его изложению приятный, серьезный характер. В то время как прежние авторы обычно выдвигали на первый план свою личность, у него это не имеет места. Свое собственное жизнеописание он, естественно, ставит на конец. Ему нельзя слишком ставить в вину ошибочных сведений, в которых его упрекали позднейшие авторы, так как и источники, которыми он пользовался, имели ошибки. Кроме этих упреков, мы встречаем у позднейших исследователей искусства обвинения его в том, что он ничего не понимал в искусстве, превозносил до небес из местного патриотизма лишь тосканских художников — школу Микель Анджело, не стоял по методу изложения выше обычного ремесленника и т. п.

Он, действительно, пишет введение как ремесленник для ремесленника и обсуждает три искусства скорее с технической, чем с эстетико-теоретической точки зрения. Соответственно этому тридцать пять глав «Introduzione» и содержат целый обзор практических навыков, в которых Вазари нам сообщает очень существенные пункты о состоянии техники XVI в.

После предисловия, содержащего «похвалу добродетелям искусств», следуют семь глав об архитектуре. В качестве практика Вазари тотчас начинает с описания различных родов камней, применявшихся в архитектуре и скульптуре, описывает простую и сложную каменную работу, различные архитектурные стили (rustico, dorico, jonico, corinto, composto e lavoro Tedesco), говорит о штукатурке известью и стюком, об устройстве фонтанов и водопроводов, о различных видах полов

и, наконец, пишет еще о том, как надо судить о зданиях, построенных по всем правилам искусства. Семь глав о скульптуре говорят об основных понятиях искусства ваяния: о методах лепки из глины и воска, работах из благородного материала, исполнении барельефов и горельефов, литье из бронзы, изготовлении стальных форм для чеканки монет, искусстве вырезать на камне и делать украшения из стюка при помощи формы и, наконец, о резьбе изображений по дереву. Затем следуют двадцать одна глава об искусстве живописи, мозаики, живописи по стеклу и другие сведения, касающиеся так называемых малых (прикладных) искусств,—золочения, инкрустации из дерева, черни, резьбы по дереву.

Для истории техники живописи имеют большое значение прежде всего главы о живописи, из которых мы приводим детальные выписки, тем более, что до сих пор введение переведено не было.

В главе I (XV глава Введения): «Что такое рисунок и как выполняется и чем отличается хорошая живопись; о сочинении сцен» Вазари обсуждает вопрос о том, что такое рисунок, как научиться рисовать, на основании чего различают в картинах хороший рисунок и насколько он важен для компановки «историй». Он исходит из того, что всякий предмет и всякое тело имеют видимые формы, находящиеся друг с другом в определенных соотношениях, и способность выражать эти формы в линиях приводит к рисунку. К этому относится правильное суждение о предметах, схватывание их пропорций и техническое умение воспроизвести видимое на плоскости посредством пера, штифта, угля и т. п. Кроме контуров, к рисунку относится и светотень, для того чтобы фигуры пластически выделялись из фона. Лишь большое упражнение в течение многих лет—сначала в рисовании с рельефов и скульптуры, затем с натуры—приводит к тому, чтобы достигнуть в этом совершенства. Картина—это плоскость, покрываемая красками, однако так, чтобы все краски, соответствуя светотени изображаемого предмета, соответствовали форме, а цвет и форма взаимно поддерживали друг друга. Оттенки, полутени, т. е. полутона и тени, должны всегда держаться верных градаций в соответствии с природой, а все в целом должно казаться жизненно правдивым и как бы имеющим объем. К этому относятся знание перспективы и анатомии, творческая способность к компановке, грация линий и колорита у молодых и женских фигур, серьезность и строгость у стариков, причем все должно быть в соответствии с поставленной задачей. Во II главе (XVI глава Введения):

«Об эскизах, рисунках, картонах и правилах перспективы, о том, как они делаются и для чего художники ими пользуются» подробно описываются различные виды рисования, изготовления картонов, их цель во фресковой живописи и перенесение их на поверхность картины. «Эскизами» Вазари называет те первые беглые наброски, которые художники делают с целью придать своей мысли желаемую форму и первое композиционное закрепление. Лишь затем из этих набросков вырабатываются правильные, исполненные с большой тщательностью «рисунки». Здесь надо прибегать к помощи натуры (т. е. делать рисунки деталей) в том случае, если не чувствуешь себя достаточно сильным, чтобы обойтись без нее.

После эскизов и, как бы мы сказали, «этюдов с натуры» должен быть исполнен в желаемых размерах, при помощи квадратной сетки или по глазомеру, окончательный рисунок или картон. При этом пользуются сангиной lapis rosso, камнем, происходящим из германских гор, который мягок и приятен для употребления и может быть легко заострен; употребляют и схожий с ним черный камень (pietra nera), происходящий из Франции. Другие выполняют рисунок со светотенью на цветной бумаге, причем ее основной цвет служит средним полутоном. При этом линии выполняются пером, а для теней берутся разбавленные водой чернила; затем стертыми на гумми свинцовыми белилами при помощи маленькой кисточки делается у рисунка пробелка, т. е. накладываются света; эта манера очень живописна и является лучшим средством в построении колорита. Другие пользуются лишь пером и оставляют в светах белую бумагу; это хотя и трудный, но вполне «мастерской» метод. Существуют и другие методы рисования, о которых дальше не говорится, так как «они все сводятся к одному и тому же, т. е. рисунку». Когда рисунки сделаны и хотят писать in fresco, т. е. на стене, нужно сделать картоны, а многие изготовляют их и для картин на досках. Об изготовлении картонов Вазари пишет следующее:

«Бумажные листы (четырехугольные) склеивают друг с другом мучным клейстером, который приготовляется с водой на плите; их натягивают на стену, причем бумагу (одновременно) смазывают кругом на два пальца ширины тем же клейстером, а всю поверхность обрызгивают чистой водой. Листы натягивают сырыми, так как при высыхании складки опять сгладятся. После высыхания начинают увеличивать маленький рисунок в нужных соотношениях посредством прикрепленного к длинной трости угля и постепенно заканчивают каждую от-

дельную фигуру. Здесь художники применяют все свое умение, при этом они пользуются натурой для тела и одежды и производят перспективные построения, увеличивая в правильной мере все, что находится перед ними на маленьком рисунке. Перспектива и постройки переносятся при помощи квадратной сетки: это маленькая сетка с маленькими квадратами, которая соответствует большим квадратам картона, в которых все рисуется в увеличенных размерах. Так как перспектива нанесена на маленьком рисунке и на нем же дан план и установлены профиль и точки пересечения и схода, то соответственно и рисунок должен быть перенесен на большой картон. О трудностях и подробностях этой работы я больше распространяться не буду; достаточно знать, что хорошая перспектива правильно показывает и дает глазу впечатление дали, особенно если расположение местности избрано с разнообразием и хорошим вкусом. Художнику нужно затем еще принимать во внимание то, что перспективное удаление отмечается гармонией красок. Это требует особого внимания и правильного суждения. Причины лежат также и в трудностях сочетать многие пересекающиеся линии, идущие от плана, вертикальной проекции и точек схода. Когда затем приступают к наложению красок, то это для изобретательного и понятливого художника является уже легким делом.

Некоторые мастера изготовляют себе перед тем, как они делают набросок композиции на картоне, пластическую глиняную модель, с объемными фигурами на плоскости, чтобы судить о тенях, отбрасываемых отдельными фигурами и группами друг на друга при солнечном освещении, так как тени, отбрасываемые солнцем, гораздо точнее, чем те, которые возникают от фигур на обыкновенной плоскости. Согласно этому, они рисуют все свое произведение, используя обозначающиеся на задней стороне фигур тени (т. е. в глиняной модели делаются видимыми очертания теней от солнца, падающих как на поверхность фона, так и на стоящие рядом фигуры).

Таким образом, их картоны приобретают подлинную силу, а их рельеф большую тонкость, благодаря чему все кажется красивым и в высшей степени законченным.

Если такие картоны применяются при росписи стен, то каждый день отрезают по куску и в местах надставок прижимают его к стене, свежеоштукатуренной и хорошо сглаженной. Этот кусок картона расстилают по тому месту, где должна будет находиться фигура, и помечают края для того, чтобы при дальнейшей работе один кусок непосредственно примыкал к

другому и не могло произойти ошибки. Внутренние линии используемой части вдавливают в лежащую под ними штукатурку при помощи железного острия. Свежая штукатурка поддается нажиму, благодаря чему и получается желаемый рисунок. Затем картоны удаляют, и вдавленные линии служат рисунком для живописи. Так выполняется работа in fresco, т. е. на стене. Для работы на доске или холсте делается переводная бумага, но лишь из одного куска. Однако здесь нужно натереть оборотную сторону углем или черным красочным порошком, чтобы при прорисовке железным штифтом линии обозначались на доске или холсте. Для этой цели делаются картоны. Существует много художников, которые решаются на эту работу и при масляных картинах, но при фресковой живописи таковая неизбежна. Действительно, тот, кто это мог бы исполнить, обладает большой фантазией. Кроме того, картон дает правильное суждение о всем произведении и допускает всякое исправление, пока все не будет правильным, на самом же произведении это не легко исполнимо»...

ПЕРЕВОД С ИТАЛЬЯНСКОГО ТЕКСТА ВАЗАРИ [1]

«Такие картоны приготовляются следующим образом:

Листы склеиваются клейстером из сваренной на огне муки с водой (я имею в виду прямоугольные листы) и натягиваются на стену, для чего их смазывают по бортам на два пальца тем же клейстером; одновременно листы смачивают, обрызгивая всю поверхность свежей водой; натягиваются они сырыми, потому что при высыхании бывшие в мокром виде складки расправляются. Затем, когда они высохнут, начинают переносить рисунок в соответствующих размерах на картон; это делают углем, укрепленным на конце длинной палки, чтобы судить издали об общем изображении рисунка; таким образом понемногу заканчивают одну фигуру за другой. Так художники преодолевают все трудности искусства, изображая живое тело и ткани с натуры; они делают перспективные построения по всем тем правилам, по которым это было выполнено на рисунках в маленьком размере, пропорционально все увеличивая. И если на рисунках были перспективы или здания, их переносят в увеличении на картон при помощи сетки, для рисунков в виде мелких, а на картоне в виде более крупных квадра-

[1] В виду некоторых неточностей, допущенных Бергером в переводе Вазари, приводим предыдущую главу и в переводе с подлинника. *Прим. ред.*

тов; это помогает правильно перенести рисунок. Тот, кто построил перспективу на маленьком рисунке, нашел план, установил профиль и заставил (все предметы) при помощи пересечения и точки схода уменьшаться и удаляться, должен перенести это в соответствующих пропорциях на картон. Но о способе построения перспективы я больше говорить не буду, потому что это дело кропотливое и его трудно объяснить. Достаточно сказать, что перспективы хороши постольку, поскольку они соответствуют изображаемому виду, удаляются от глаза и поскольку красиво и разнообразно скомпанована архитектура. Затем нужно, чтобы художник не упускал из виду, чтобы по мере удаления соответственно смягчались краски, что является в художнике признаком должного благоразумия и правильного суждения. Трудности этого заключаются в неясности множества линий: плана, профиля и пересечений; покрыть же красками рисунок уже легко; преодолевшего все это художника должно считать ученым, понимающим и способным к искусству.

Некоторые мастера имеют еще обыкновение прежде, чем изобразить сцену на картоне, сделать на плоскости модель из глины, изображая фигуры с полною объемностью, чтобы видеть все тени, образующиеся при солнечном свете за фигурой и которые более четки на плоскости, чем на земле. И с них рисуют все произведение, сделав тени, которые падают сзади той или другой фигуры; таким образом, в картонах и в самых произведениях, благодаря этому, хотя и требующему больших усилий, способу достигаются законченность, большое совершенство и сила, изображения рельефно выступают на бумаге, и все кажется более прекрасным и законченным.

Если такие картоны применяются для стены или для фрески, то по мере работы каждый день отрезают от картона по куску (по линии надставки[1]) и накладывают его на стену, которая должна быть свежеоштукатуренной и отлично сглаженной. Этот кусок картона накладывается там, где нужно сделать фигуру, причем делается отметка для того, чтобы на другой день, когда понадобится наложить следующий кусок, его место было точно известно и не могло произойти ошибки. Затем контуры указанного куска вдавливаются железным острием в известь штукатурки; последняя, будучи сыра, поддается нажиму по бумаге, и таким образом на штукатурке остаются отметки. За-

[1] Видимо, имеются в виду швы—надставки новой штукатурки во фреске. *Прим. перев.*

тем картон снимается, и по вдавленному на стене рисунку работают красками; таким образом работа выполняется во фреске или на стене. Для досок и холстов делаются такие же кальки, но картон приготовляется весь из одного куска; картон надо окрасить с оборотной стороны углем или черным порошком так, чтобы, когда его прорисовывают железным острием, рисунок обозначился бы на холсте или доске. Картоны делаются для той цели, чтобы все в произведении было распределено правильно и соразмерно. Многие художники при масляных произведениях этого избегают, но при работе во фреске этого избежать нельзя. Но, конечно, тот, кто это придумал, имел удачную мысль, так как картоны дают возможность судить обо всем произведении в целом, и их можно стирать и исправлять, пока они не будут хороши, чего потом в самом произведении сделать нельзя».

ГЛАВА III (17)[1]

О ракурсах фигур снизу вверх и на плоскости

В этой главе Вазари пишет о так называемых ракурсах, к которым с особым интересом относились современные ему художники. Задачей ракурса является исполнение фигур так, чтобы они казались имеющими полную глубину и объемность, хотя на самом деле фигуры на картине не имеют ни своей полной длины, ни высоты, ни глубины. Самым выдающимся художником в этом отношении был Микель Анджело, и никто не может сравниться с ним в превосходной передаче объемности фигуры. Он был первым, кто с этой целью делал себе восковые или глиняные модели и изучал по ним как рисунок, так и светотень. Этим значительно облегчались трудности, так как более старые художники посредством одной перспективы и при помощи линий едва ли могли достигнуть совершенства нашего времени.

Затем Вазари расточает похвалы по поводу необыкновенного совершенства такого способа изображения, благодаря которому написанные на своде фигуры производят настолько совершенное впечатление, что потолок кажется беспредельной глубины, и т. п.

[1] Порядок глав «Введения» Вазари, говорящих о живописи, указывается римской цифрой, общий же порядок глав «Введения» указывается цифрой арабской. *Прим. ред.*

ГЛАВА IV (18)

Как нужно соединять краски в масле, фреске и темпере, и как тело, одежды и все, что изображается, должно сочетаться в произведении, чтобы фигуры не были обособлены, имели рельеф и силу и чтобы произведение казалось ясным

В этой главе автор пытается изложить те требования, которые должны предъявляться к колориту живописи, и то, как краски в композиции должны распределяться соответственно свету и тени, чтобы образовать должную гармонию.

Относительно полуобнаженных фигур указывается, что одежды никогда не должны перерезать фигуру, но больше соответствовать светотени тела. Переходы света, тени и полутени должны быть всегда мягкими, и при распределении красок нужно всегда заботиться о том, чтобы основные краски занимали те части картины, которые должны больше всего бросаться в глаза. Если произведение должно удовлетворять всем требованиям, краски должны во всем итти рука об руку с законченностью рисунка. Чисто технических данных глава не содержит.

ГЛАВА V[1] (19)

О живописи на стене, как ее выполняют и почему она называется работой in fresco

Из всех других методов, которыми работают художники, живопись на стене самая мастерская и прекрасная, так как она состоит в исполнении в один день того, что при других методах возможно достигнуть многочисленными повторными прописками. Фреска была очень употребительна у древних; этому следовали и наши старшие современники. Она исполняется по сырой извести, без перерыва в работе, до тех пор, пока не закончено то, что хотят сработать за этот день. Если же продлить работу над фреской, то от тепла, холода, ветра и льда на извести образуется род корки, которая делает всю живопись пятнистой и заплесневелой. Поэтому стена, которую расписывают, должна быть все время влажной; краски применяют земляные, а не минеральные, и белила—жженый травертин. Требуется еще ловкая, уверенная и быстрая рука, но прежде всего твердое и решительное суждение, потому что краски,

[1] Главы V, VI, VII, VIII, IX и X приведены в переводе с подлинника (Вазари). *Прим. перев.*

пока стена сыра, выглядят не так, как после того, когда стена высохнет. Поэтому в этих работах a fresco в художнике гораздо более значительную роль играет навык, чем владение рисунком, и потому художник должен руководиться более чем огромным опытом, так как довести фреску до совершенства очень трудно. Многие из наших художников в другой работе, т. е. масле и темпере, достаточно умелы, а фреска им не удается, а между тем это действительно самая мужественная, самая надежная, решительная и долговечная из всех техник. И теперь еще она достигает несравненно большей красоты и гармонии, чем другие роды живописи. Она чистится, противостоит воде и длительно выдерживает всякие удары и толчки. Но нужно остерегаться того, чтобы ретушировать (как это делают многие художники) красками, содержащими мездровый клей, яичный желток, гумми или трагант; так как в таком случае с течением времени живопись на стене не только не будет иметь прежней чистоты, но краски оттого, что они сверху проретушированы, будут казаться мутными и через короткое время станут черными. Поэтому те, которые стремятся мужественно работать на стене a fresco, не ретушируют a secco, так как это и плохо, как сказано в другом месте, и сокращает жизнь живописи.

ГЛАВА VI (20)

О живописи темперой (т. е. на яйце) на досках или холсте, и как ею можно пользоваться на сухой стене

До Чимабуэ и от него до сих пор мы всегда видели произведения, исполненные греками темперой на досках и на стенах. И эти старые мастера имели обыкновение, грунтуя гипсом свои доски, покрывать их холстом при помощи мездрового клея, опасаясь, чтобы они не разошлись в соединениях, и затем поверх холста грунтовали гипсом, чтобы по нему работать, а краски для работы смешивали с яичным желтком или темперой, которую приготовляли следующим образом: брали яйцо, сбивали его, смешав с рубленой нежной веткой фигового дерева так, чтобы фиговое молоко с яйцом образовывало темперу, с которой смешивали краски и выполняли ими свои произведения. Для этих картин на дереве они брали минеральные краски, частью приготовляемые алхимиками, частью добываемые из земли. Для этого рода работы хороша всякая краска, за исключением белил, приготовляемых из извести, которыми работают на стене, потому что они слишком крепки. Таким мето-

дом и выполнялись их живописные произведения и картины и это называли писать темперой. Только лазури смешивали с мездровым клеем, потому что от желтизны яйца они становились зелеными, тогда как клей, сохраняя, не изменяет их; так же действует и гумми. Того же метода придерживались на грунтованных и негрунтованных досках, а также на сухих стенах; при этом наносят один или два слоя горячего клея и затем выполняют все произведение смешанными с темперой красками; и если бы кто захотел еще смешивать краски с клеем, это легко сделать, следуя тому же, что было сказано о темпере. И краски не станут от этого хуже, что мы можем видеть на темперных произведениях наших старых мастеров, сохранивших в течение сотни лет большую красоту и свежесть. Мы встречаем еще вещи Джотто, среди которых есть и написанные на доске, которые, просуществовав уже двести лет, очень хорошо сохранились. Затем появилась масляная живопись, из-за которой многие оставили темперную технику и работали и продолжают исполнять этим методом картины на досках и другие значительные вещи, как мы это видим и в настоящее время.

ГЛАВА VII (21)

О масляной живописи на досках и на холсте

Открытие масляной живописи было прекраснейшим изобретением и большим удобством для искусства живописи; первым изобретателем ее был во Фландрии Джованни из Брюгге, который послал картину на дереве в Неаполь королю Альфонсо и герцогу д'Урбино Федерико II; он написал св. Иеронима, которым владел Лоренцо Медичи, и много других знаменитых вещей. Ему затем следовал его ученик Руджиери из Брюгге и Ауссе, воспитанник Руджиери, исполнивший в (капелле) Портинари в Санта Мария Нуово во Флоренции маленькую картину, которая теперь у герцога Козимо. К первым мастерам принадлежат также Людовико да Луано, и Пьетро Кристо, и мастер Мартино и Джусто да Гианто, который исполнил причащение герцога Урбинского и другие картины, а также Гуго д'Анверса, который написал доску для церкви Санта Мария Нуово во Флоренции. Антонелло из Мессины, который много лет провел во Фландрии, привез это искусство в Италию; вернувшись из-за гор и остановясь жить в Венеции, он научил ему (т. е. искусству масляной живописи) некоторых друзей. Одним из них был Доменико Венециано, который затем привез его во

Флоренцию, когда расписал масляными красками капеллу Портинари в Санта Мариа Нуово; там этой технике научился Андреа дель Кастаньо, который научил этому искусству других мастеров; начиная с них, оно все увеличивалось и совершенствовалось до Пьетро Перуджино, Леонардо да Винчи и Рафаэля Урбино и дошло до той красоты, которой благодаря им достигли наши художники. Этот метод живописи делает краски живее и при этом ничего больше не нужно, кроме прилежания и любви, потому что масло само по себе делает колорит более нежным, мягким и тонким и делает более легким объединение и воздушную манеру; и когда работают по сырому, краски легче смешиваются и объединяются друг с другом; художники придают при этом методе своим фигурам прекраснейшую грацию, живость и силу, так что часто их фигуры кажутся рельефными и как бы выступают из картины, особенно же когда они выполнены с хорошим рисунком, изобретательностью и в прекрасной манере. При выполнении этой работы поступают так: когда хотят начать, т. е. после того, как доски или картины загрунтованы гипсом, их шлифуют и наносят губкой четыре или пять слоев самого мягкого клея и затем пишут, смешивая краски с ореховым или льняным маслом (хотя ореховое лучше, потому что меньше желтеет); когда они смешаны с этими маслами, которые являются их темперой[1], ничего больше не нужно, как наносить их кистью. Но раньше нужно сделать грунтовку из сушащих красок, как свинцовые белила, неаполитанская желтая и колокольная глина, смешав их в одно целое однородного цвета; когда клей высохнет, намазать грунтовую массу на доску и затем бить по ней ладонью, пока она не будет равномерно распространена по всему: это многие называют имприматурой. После того, как эта местика или краска распространена по всей доске, на нее накладывают картон, который ты сделаешь с фигурами согласно твоему замыслу; под этот картон кладут другой, одна сторона которого, а именно накладываемая на местику, окрашена черным. Прикрепив затем и тот и другой маленькими гвоздиками, возьми острие из железа, слоновой кости или твердого дерева и пройди по прорисям картона, точно переводя их. Если поступить так, картон не будет испорчен,

[1] Из слов Вазари «когда работают по сырому, краски легче смешиваются и объединяются друг с другом» и далее: «когда они (т. е. краски) смешаны с этими маслами, которые являются их темперой, ничего больше не нужно, как наносить их кистью», ясно, что Вазари говорит о краске масляной, а не о какой-либо другой. Эти точные указания на масляную краску, как и многие подобные, Бергер обходит молчанием. *Прим. ред.*

а на доске или картине прекрасно обрисуются все фигуры; а кто не хочет делать картонов, рисует на местике белым портняжим гипсом или ивовым углем, так как и то и другое легко стирается. После высыхания этой местики художник, переведя картон или сделав рисунок белым портняжим мелом, начинает свою работу (l'abozzo), что некоторые называют «impore». Закончив подмалевок, художник с величайшей тщательностью начинает прописки вновь для того, чтобы закончить и, применяя искусство и прилежание, довести живопись до совершенства; так мастера выполняют свои картины на дереве.

ГЛАВА VIII (22)

О масляной живописи на сухой стене

Когда художники хотят работать маслом на сухой стене, то держатся двух способов: при первом стена белится по сырому или иным способом и проскабливается; если стена гладкая, оштукатурена, но не выбелена, то она прокрывается двумя или тремя слоями вареного масла, которое продолжают наносить до тех пор, пока оно не перестанет впитываться; затем, когда слой высохнет, наносится местика или имприматура, как это было сказано в предыдущей главе. Когда это сделано и (местика) высохнет, художники могут рисовать или переводить рисунок, заканчивая такое произведение, как на доске, всегда примешивая к краскам немного лака, так как, делая это, не нужно потом покрывать лаком.

Другой способ состоит в том, что художник делает гладкую штукатурку из мраморного стюка или тончайше истолченного кирпича и скоблит лезвием лопатки для того, чтобы стена стала от этого шероховатой. После этого на нее наносят слой льняного масла и затем составляют в горшке смесь из греческой смолы, мастики и грубого лака, которая после кипячения наносится толстой кистью на стену и распространяется по стене горячей (взятой с огня) штукатурной лопаткой. Она (смесь) заполняет поры штукатурки и образует ровный покров на стене. Затем, когда этот покров высохнет, наносят имприматуру или местику и работают обычным образом маслом, как было объяснено выше (добавление 2-го издания). Долголетний опыт научил меня, как можно писать маслом на стене; последний раз я следовал методу, который раньше применял много раз при росписи зал и других комнат дворца герцога Козимо. Этот метод вкратце состоит в следующем: приготовляется грубая штукатур-

ка и на нее наносится штукатурка из извести, толченого кирпича и песка, которой дают вполне хорошо высохнуть; когда это сделано, составляется штукатурка следующего слоя из извести, хорошо обработанного толченого кирпича и железного шлака; все эти три материала, взятый каждый по трети, смешанные со взбитым как нужно яичным белком и льняным маслом, образуют столь плотный стюк, что нечего желать в каком-либо отношении лучшего. Однако надо предупредить, что никогда не следует оставлять штукатурку, пока материал еще сырой, потому что она потрескалась бы во многих местах; поэтому, если хотят, чтобы она хорошо сохранилась, не следует оставлять работы лопаткой, шпателем или ложкой, пока не будет покрыто ровно, как должно быть. Когда затем эта штукатурка высохнет, на нее наносится импримату́ра или местика и превосходно заканчиваются фигуры или сцены, как это всякому доказывают произведения названного дворца и многие другие.

ГЛАВА IX (23)

О живописи масляными красками на холсте

Для удобства перевозки картин с места на место люди изобрели живопись на холстах, так как такие картины весят мало и в свернутом виде их легко перевозить. Если эти картины маслом не должны оставаться на определенном месте, то для того, чтобы они были гибкими, их не покрывают гипсом, потому что гипс при свертывании трескается и осыпается. В этом случае делается паста из муки с ореховым маслом и добавляется еще две или три горсти свинцовых белил; когда холст покрыт тремя или четырьмя слоями мягкого клея, который распространен от одного края до другого, эта паста наносится ножом, и все поры заполняются рукой работающего. Когда это сделано, наносится один или два слоя мягкого клея, а затем местика или импримату́ра; чтобы на этом писать, придерживаются того же способа, о котором я тебе рассказал выше (добавление 2-го издания). В виду того, что этот способ показался удобным и приятным, им стали выполнять не только маленькие картины, чтобы возить их с собой, но также картины для алтарей и самые большие исторические картины, как это можно видеть в залах дворца св. Марка в Венеции и в других местах, и хотя в них и не достигается величия картин на дереве, однако протяженность и удобство холста служат своей цели.

ГЛАВА X (24)

О масляной живописи на камне и какие камни для этого хороши

Нашим художникам-живописцам, исполняющим масляную живопись, всегда казалось, что помимо работы на стене можно при желании работать маслом и на камнях; наиболее подходит для этой цели тот сорт, который находят на Генуэзской Ривьере и который мы называем в архитектуре плитняком.

Будучи сам по себе плотным и тонкозернистым, он принимает гладкую полировку. В новейшее время на них писали с большой законченностью и нашли правильный способ на них работать. Испробовали и более благородные камни, как разноцветный мрамор, серпентин, порфир и другие, схожие с этими камни, на которые, когда они гладко отполированы, ложится краска. Но в действительности, чем грубее и шероховатее камень, тем он лучше впитывает кипяченое масло и краску; так, некоторые нежные сорта лав, когда они обтесаны железом и не отполированы песком или туфовым камнем, могут быть сглажены той же смесью, как при грубой штукатурке, нагретой железной лопаткой. Все эти камни не нужно сначала покрывать клеем, а только одним слоем имприматуры масляными красками, т. е. местики, и когда она высохнет, можно по желанию начинать работать. Если же кто-нибудь захочет написать на камне масляными красками какую-нибудь сцену, он может взять генуэзский плитняк, дать обтесать его в виде прямоугольников и прикрепить к стене на болтах на слой из стюка, хорошо размазывая местику по местам соединений, так чтобы образовалась ровная поверхность той величины, как это нужно художнику. Это правильный способ доводить до конца такие произведения; а когда они закончены, можно для них сделать украшения из благородных камней и разноцветного мрамора, которые бесконечно прочны, если они исполнены с прилежанием.

Картины можно по желанию покрывать и не покрывать лаком, так как камень не сушит или, вернее, не впитывает красок, как доска или холст, и противостоит шашелу, чего не бывает с деревом.

Как пишут на стенах различными земляными красками «chiaroscuro», как подражают бронзовым вещам и об изображениях для триумфальных арок или празднеств земляными красками и клеем, что называется гуашью и темперой[1]

(A) Согласно взглядам художников, chiaroscuro (светлое и темное) является одним из подвидов живописи, который больше приближается к рисунку, чем к живописи красками; он выработался из подражания мраморным статуям, фигурам из бронзы или других пород камня. (B) Этой манерой пользуются при изображениях на дворцах и домах; она имитирует камень или мрамор с врезанными в него, пластически выполненными сценами. Посредством же имитации различных сортов мрамора и порфира, зеленых пород камня или красного и серого гранита выработались различные подвиды этой живописи. Они сейчас в большом употреблении для росписи фасадов, домов и дворцов как в Риме, так и в остальной Италии. Эта живопись выполняется двумя способами: или in fresco—и это правильный способ, или на (C) холсте для триумфальных арок, которые сооружаются при въезде в город князя или для декорации празднеств и театров, так как в таком случае они производят хорошее впечатление.

Раньше обсудим первый вид, исполняемый in fresco, а затем будем говорить о втором. При этом первом способе фоны делают земляными красками и горшечной глиной, смешивая ее для выполнения теневых тонов с тонко стертым углем или другой черной, а для средних и более светлых тонов с травертинскими белилами; света усиливают чистыми белилами и заканчивают темные места глубоким теневым тоном.

(D) Этой манере свойственны некоторая легкость рисунка, сила, живость и приятность, но не слишком старательное выполнение, так как она рассчитана только на впечатление издали. Подобным же образом имитируются и бронзовые фигуры; в таком случае фоны прокрывают желтой или красной краской, оттеняют более темным красным и желтым с черным; полутона пишут чистым желтым, а свет усиливают желтым с белилами. (E) Подобным образом художники выполняли свои фасады, а также и другие изображения, и постановкой в некоторых местах отдельных статуй достигали самого приятного впечатления.

Живопись же, которая предназначается для триумфальных арок, декораций и празднеств, выполняется на холсте земля-

[1] См. примечание на следующей странице.

ными красками, т. е. названной выше чистой горшечной глиной, смешанной с клеем; при этом нужно, чтобы во время работы холст был смочен с оборотной стороны для того, чтобы темные и более светлые тона лучше объединялись с окрашенным земляной краской фоном; обычно теневые тона смешивают с небольшим количеством темперы. И так применяют свинцовые белила для светов, сурик для вещей, которые должны казаться бронзированными, и неаполитанскую желтую для того, чтобы делать света на названном сурике; для фонов и теневых тонов берут те же красные и желтые земли, т. е желтую и красную охру, и те же черные краски, как это сказано относительно фрески, и так исполняют тени и полутени. (F) Другим предметам света и тени придаются различными другими красками, как-то: умброй, смешиваемой с зеленой землей, желтым и белым, а также и с черной землей, которая является другим сортом зеленой земли, и темной краской, называемой «вердаччио»[1].

ГЛАВА XII (26)

О водоустойчивых сграффито на домах, о том, кто этим занимается, и как на стене выполняют гротески

Художники имеют еще другой вид живописи, который одновременно является и живописью и рисунком и называется сграффито. Его применяют исключительно для украшения фа-

[1] Из вышеприведенной главы XI места, не совсем точно переведенные Бергером, предлагаем в переводе с подлинника; эти места и в переводе Бергера и в переводе, даваемом ниже, отмечены поставленными в скобках литерами A, B, C и т. д.

(A) «Художники считают, что «chiaroscuro» является видом живописи, который больше приближается к рисунку, чем к раскраске, потому что он выработался из»...

(B) «Этой манерой пользовались для изображения сцен на дворцах и домах, которые производили бы впечатление реальных изображений из камня или мрамора с вырезанными в нем сценами. Действительно, имитируя различные сорта мрамора, порфира, зеленого камня, красного и серого гранита, и других камней или бронзы, как им то покажется лучше, художники разработали несколько видов этой живописи.

(C). . . . или на холсте для арок, которые воздвигаются при въездах в город князей или при триумфах, для декорации, для празднеств и театров, так как в таком случае эта живопись производит прекраснейшее впечатление. Поговорим раньше о сортах и видах работы во фреске, затем скажем о другой».

(D) «Такие вещи должны обладать смелостью рисунка, живостью и прекрасным стилем и быть исполненными свободно, чтобы было видно искусство, а не усилие, так как на них надо смотреть издали»...

(E) «Расписанные таким образом фасады или сцены художники чере-

садов домов и дворцов; эта живопись очень быстро исполняется и вполне нечувствительна к воде, так как при ней все линии вместо рисунка углем и другими схожими материалами выгравировываются посредством железки и руки художника. Это делают следующим образом: берут смешанные обычным образом известь и песок и окрашивают массу обуглившейся соломой настолько, чтобы цвет был серебристо-серым или несколько темнее, и этим штукатурят фасад. Когда это сделано и сглажено, то все белится жженными травертинскими известковыми белилами. После этого переводятся угольной пылью картоны или делается любым способом рисунок, а затем контуры и штриховка процарапываются железным острием так, что нижележащий черный грунт по проведенным острием линиям образует рисунок. И если сцарапать побелку с промежуточных мест, а после покрыть их темной, очень жидкой водяной краской для передачи глубины, как это делают на бумаге, то издали это производит очень хорошее впечатление; фоны, на которых находятся гротески и лиственный орнамент, оттеняются, и их тонируют указанной водяной краской. Это и есть работа, которую художники называют сграффито, так как она процарапывается железным острием. Остается еще сказать о гротесках, которые делают на стене. Если они должны быть на белом фоне и стюк приготовлен не с известковыми белилами, то на всю поверхность наносится тонкий слой белил; когда это сделано, рисунок переводят и пишут прочными красками «in fresco», но они никогда не имеют изящества живописи, исполненной по стюку. Таким образом можно исполнять грубые и более тонкие гротески тем же способом, как им выполняют фигуры «a fresco» или на стене.

ГЛАВА XIII (27)

Как выполняются гротески на стюке

Все допускающий, веселый вид живописи—гротески—применялся древними для украшения пустых поверхностей, где при свободном месте нельзя было хорошо поместить что-нибудь другое. Поэтому художники произвольно помещали там чудовищных животных и разные диковинные вещи, совершенно несогласные с какими-либо правилами, как например, навешивание груза на тончайшую нитку, которая ничего не может

довали с отдельными статуями, которые при этом жанре имели очень хороший вид»...

(F) «У других видов «chiaroscuro», светотень, делается еще и различными другими красками, как-то»...

выдержать, листья вместо ног у лошадей, человеческое туловище на журавлиных ногах и другие искажения и несообразности, и тот, кто придумывал самые странные вещи, считался самым умелым. Подобные изображения распределялись соответствующим образом, и благодаря украшениям и хорошей компановке получались красивейшие помещения; к живописи присоединяли и стюковые украшения. Этот обычай был очень распространен в Риме, и везде, где жили римляне, еще сохранились следы этого. И действительно, украшенная золотом и в соединении со стюком такая работа производит приятное впечатление.

Так можно работать четырьмя способами: первый состоит из одного стюка, при втором из стюка делаются лишь орнаменты, фигурные изображения пишутся на больших поверхностях, а гротески на коймах; при третьем способе фигуры частью делаются из стюка, частью пишутся белым и черным в подражание камеям и другим камням. В этом роде гротесок из стюка мы видели и видим много достойных похвалы произведений современников, которые с величайшей прелестью украшают самые замечательные здания Италии, превосходя в этом древних. Наконец, при последнем, четвертом, способе работают по стюку водяными красками, оставляя незакрашенными света и оттеняя различными красками. В ряде мест в Риме, в Поццуоле и окрестностях Неаполя можно видеть многое, оставшееся от античности, выполненное в этих техниках, отличающихся большой устойчивостью. При этом последнем способе можно самым лучшим образом писать прочными красками «a fresco», оставляя в качестве фона белый стюк, что действительно отличается большой прелестью; в промежутках же помещают пейзажи, которые придают произведениям много жизнерадостности, а в кругах—маленькие фигурные изображения. Теперь в Италии много мастеров, которые сделали это своей профессией и достигли в этом совершенства.

ГЛАВА XIV (28)

О способе золочения с болусом, при помощи протравы и другими способами

Было действительно великолепным секретом и хитроумным изобретением найти способ выбивать золото в листки так тонко, что за каждую тысячу выбитых листков, величиною в восьмую локтя в квадрате, включая работу и золото, достаточно цены в шесть скуди. Но не менее удивителен способ покрывать

ими гипс так, чтобы дерево, или другая основа казалось, целой золотой массой, что делается следующим способом. Дерево покрывается тончайшим гипсом, замешанным с клеем (лучше с тонким, чем с грубым), который наносится в несколько слоев поверх грубого гипса, в зависимости от того, обработано дерево хорошо или плохо; после того, как гипс выскоблен и отполирован, берут чистого яичного белка, тонко сбитого с водой, примешивают в него очень тонко стертого с водой армянского болуса и приготовляют первый водянистый жидкий и прозрачный состав, а затем другой, более корпусный. После этого ими покрывают работу по крайней мере три раза, пока она везде хорошо не воспримет эту смесь. Далее, постепенно смачивая чистой водой места, покрытые болусом, накладывают золото в листочках, которое к сырому тотчас же пристает. И когда оно почти, но не совсем высохнет, его полируют собачьим или волчьим зубом, пока оно не станет блестящим и прекрасным.

Золотят еще и другим способом, который называется «золочение с протравой»; он применим для всякого рода вещей: камней, дерева, тканей, всякого рода металлов, сукна и кожаных изделий, но не допускает полировки, как в первом случае. Эта протрава, благодаря которой золото пристает, приготовляется из сохнущих красок на масле разных сортов и вареного масла с лаком и наносится на дерево, которое раньше покрывается двумя слоями клея. Затем на протраву, когда она не сырая, а полусухая, накладывается золото в листках. То же самое, когда торопишься, можно сделать и с армониаком (гумми), потому что, пока его наносишь, он хорош; это служит больше для того, чтобы делать седла, арабески и другие украшения, чем для чего-либо другого. Эти золотые листочки еще стираются в стеклянной чашке с небольшим количеством меда и гумми, чем пользуются миниатюристы и многие другие, которым нравится делать кистью контуры и мельчайшие блики в живописи. Все это превосходнейшие секреты, и в том, чтобы следовать им, ничего особенного нет».

На этом главы, относящиеся к живописи, у Вазари кончаются. Дальнейшие семь глав посвящены отраслям искусства, которые имеют меньшее отношение к технике живописи и, кроме работ по стеклу, отнесены к ней быть не могут.

Описываются следующие отрасли искусства:

Глава XV (29) «О стеклянной мозаике и о том, чем отличается хорошая и наиболее известная мозаика».

Здесь Вазари говорит о знаменитых мозаиках в Равенне, Венеции, Пизе, Флоренции и Риме, приводит подробности о смесях стеклянных паст и кубиков, а также и об исполнении золотой мозаики посредством золота в листочках. Штукатурную массу, в которую вставляются кубики мозаики, он описывает следующим образом: «Этот стюк наносится толстым слоем, причем в зависимости от погоды ждут два или четыре дня; приготовляется он из травертина, извести, толченого кирпича, траганта и яичного белка; когда он сделан, его поддерживают сырым посредством мокрых тряпок».

Кусок за куском накладывается картон, и переводится рисунок, причем кубики мозаики вдавливаются по одному в мягкий грунт маленькими щипчиками. Для каждого отдельного цвета надо приготовлять света, полутона, тени и т. д.

Глава XVI (30) говорит о сценах и фигурах, которые выполняются на полах.

Здесь узоры и рисунки составляются из разноцветных камней как для полов, так и для стен (инкрустация). Вазари сообщает и об одном виде наборной (вставной) работы (мраморная интарсия), причем рисунок углубляется каменотесом, и это углубление заполняется черной массой (состоящей из растопленной черной смолы или асфальта и черного мела). После высыхания выпуклости сошлифовываются туфом, песком, кирпичной мукой и водой, так что образуется ровная поверхность. Таким способом различными вариациями исполнено в Риме множество роскошных полов в папских покоях и замке св. Ангела.

В XVII (31) главе описывается мозаика из дерева или интарсия из окрашенного дерева, составленного наподобие картин, при которой различное более светлое или более темное дерево составляют так, что посредством светлых и темных тонов дерева получается рисунок (преимущественно перспективные виды домов и зданий.) Светотень может достигаться и путем обжига куска дерева с одной стороны.

В XVIII (32) главе, примыкающей по содержанию к предыдущей, говорится о живописи на стеклянных окнах и как делается поддерживающий их железный или свинцовый каркас, немешающий фигурам.

Эти указания в основном соответствуют применяемым и в настоящее время приемам разрезания окрашенных стекол и нанесения на них теней. По Вазари, для этой цели берутся железные опилки или железная ржавчина красноватого цвета, которую находят в железных копях. Как тело, так и одежды

оттеняются черным; в светах краска стирается и затем стекло снова обжигается. Некоторые краски поддаются обжигу, и, когда раскрашенные ими куски стекла кладутся на слой толченой золы с жженой известью и подвергаются обжигу, стекло накаляется докрасна, и краски плавятся.

Относительно характера красок—желтой, синей, зеленой—Вазари более точных указаний не дает.

В главе XIX (33) говорится о «ниэлло» и как из него произошла гравюра на меди, о серебряных вставках, о приготовлении эмали для барельефов и о чеканке. Здесь нет надобности приводить подробности, так как при этом речь идет больше о работе золотых дел мастера, чем о живописи. Описываемый Вазари способ эмалировки относится к так называемому рельефному плавлению. Для плавки железа здесь служит муфель, нагреваемый буковым углем.

В главе XX (34) говорится о дамасской стали и о насечке.

Глава XXI (35) говорит о гравюрах на дереве и способе их выполнения, об их первом изобретателе и о том, как посредством трех досок делают листы, которые кажутся нарисованными и имеют света, полутени и тени. В качестве изобретателя этой тоновой гравюры на дереве называется Гуго да Карпи. Как лучшее для этой цели указываются грушевое и самшитовое дерево. При тоновой гравюре с первой доски делается оттиск масляной краской; в качестве самых сильных светов, которые вырезаны на поверхности доски в виде углублений, остается бумага. Прежде всего должна быть изготовлена доска с рисунком, на которой все линии вырезаны в виде рельефа. Вторая доска для полутонов совсем гладкая, и ею печатают акварельной краской; лишь те места, где не должно быть теней, вырезаны в виде углублений. Все три доски при помощи пресса отпечатываются одна за другой на бумаге.

VI

РАФАЭЛЬ БОРГИНИ[1]

В произведении, названном «Riposo» («Отдых»), мы опять встречаем обычную и для других авторов форму диалога. Боргини вводит нас в общество собравшихся за столом любителей искусства с Джованни Медичи—которому посвящена вся книга—во главе. В беседе приводятся и подробно обсуждаются

[1] Il Riposo Firenze, 1584; новое издание Bottari, Милан, 1807.

общие вопросы теории искусств, в связи с самыми выдающимися произведениями искусства Флоренции. Боргини, видимо, широко использовал взгляды по теории искусства Альберти, Паоло Пино и Вазари. Многие места, касающиеся техники живописи, производят впечатление выдержек из «Введения» Вазари; таковы, например, во 2-й кн. (кн. 1-я, стр. 159, изд. Боттари) места, касающиеся изготовления картонов и разных видов рисования, а также методов фресковой[1] и масляной живописи на стене и т. д.; однако Боргини иногда пишет еще подробнее, так что он, видимо, дает детальные указания, или основываясь на собственном опыте или используя еще и другие источники. Так например, он указывает три способа приготовления прозрачной бумаги для того, чтобы калькировать рисунки и переносить их на доску или холст. Эти сорта кальки (carta lucida) так похожи на подобные рецепты Ченнини (гл. XXIII—XXVI), что Боргини, несомненно, пользовался или «Трактатом» Ченнини или выписками из него. То же надо сказать и о приемах пропитывать тонко соскобленный козловый пергамент светлым льняным маслом (Ченнини, гл. XXIII), наливать на смазанную оливковым маслом порфировую плиту тонкий слой горячего рыбьего или миздрового клея и снимать его после высыхания (желатинная бумага, Ченнини, гл. XXV) или склеивать одну с другой тонкую бумагу (из хлопка) и пропитывать ее льняным маслом (Ченнини, гл. XXVI).

В описании темперной живописи на сухой стене в точности повторяются указания Вазари. Краски, по Боргини, также стираются с хорошо сбитым и перемешанным при помощи зеленой фиговой ветки яичным желтком, а затем наносятся на выскобленную и покрытую двумя слоями клея поверхность стены. Боргини допускает употребление всех красок, кроме известковых белил. Лазури, по его мнению, следует смешивать не с яйцом, а с миздровым клеем.

После этого у Боргини следует замечание, отсутствующее у Вазари: «Можно еще в качестве связующего вещества для всех красок употреблять миздровый клей, как это в настоящее время принято во Фландрии, откуда мы имеем столько прекрасных холстов с изображением пейзажей, исполненных подобной темперой. Паоло Пино обращает наше внимание на фламандские пейзажи и указывает на «oltramontani» при гуашной

[1] Относительно фрески здесь надо указать вариант самого Боргини: к штукатурке для того, чтобы смягчить белизну извести, прибавляется немного черного (кн. 2-я, стр. 198, изд. Боттари).

технике; Арменини, говоря о темперной живописи, так же указывает на «Fiamenghi», как на особенно опытных живописцев клеевыми красками.

Боргини раскрывает нам и природу клея. Последний приготовляется из обрезков бараньего или козьего пергамента и из козьих ножек и хрящей. Их хорошо промывают, прибавляют воды, дают укипеть до двух третей и процеживают сквозь сито.

Подробно сообщив об изготовлении досок, покрывании их холстом и мездровым клеем, о нанесении тонкого гипса из Вольтерры и четырех дальнейших слоев гипса, Боргини еще раз возвращается к фландрским картинам на холсте. Затем он добавляет: «Но если бы вам захотелось писать на холсте, следует на него нанести один или два слоя клея, затем писать на нем, хорошо заполняя красками поры холста; таким способом исполнены фламандские полотна, которые можно легко свертывать и перевозить куда угодно».

При масляной живописи, которая может выполняться на стене, доске, на холсте и на камне, Боргини почти дословно следует Вазари, приводя, без указания источника, сведения о масляной живописи и по стюковому грунту. Для живописи на досках краски, по Боргини, стираются на одном ореховом масле. Для стенной живописи служит, по его мнению, или «льняное или ореховое масло, но лучше последнее, так как оно тоньше и от него краски меньше желтеют; при этом хорошо добавлять к краскам немного лака». Здесь следует указать еще один вариант для грунтовки холста; кроме обычного, лучшего способа покрывать холст одним слоем клея и двумя слоями грунтовой краски, причем каждый из этих слоев (до нанесения последующего) должен хорошо просохнуть, приводится еще другой способ: «Берут поровну гипса из Вольтерры и хорошей муки, называемой «fuscello», всыпают в горшок с клеем и льняным маслом и перемешивают эти материалы на огне. Эту смесь наносят железной палочкой на поверхность холста и после того, как слой высохнет, пишут по нему». Однако для холстов, которые приходится скатывать, больше рекомендуется первый способ, так как при втором способе холст легко делается во многих местах ломким.

Не менее подробно обсуждает Боргини красочные пигменты, знакомя со способом их изготовления и применения, но в этом он, видимо, пользовался более новым источником, чем Ченнини, так как указывает краски, которые Ченнини неизвестны. Этим списком затем широко пользовался Ломаццо,

а позднее в своем «Словаре рисования» (Vocabulario del Disegno», 1861) Бальдинуччи.

Мне кажется важным более точно указать здесь список упоминаемых Боргини красочных пигментов, так как в нем мы имеем весь красочный материал XVI в. с различными указаниями о применении отдельных красок.

СПИСОК КРАСОК БОРГИНИ

Черные краски

1. Черная земля, натуральный черный мел—для темперы, фрески и масла.
2. Черная из глины для отлива колоколов, черная корка формы, в которой отливаются колокола и орудия,—для масла.
3. Асфальт, битум—для масла.
4. Черная из железного шлака, тонко стертая и смешанная с зеленой землей,—для фрески.
5. Жженая слоновая кость—очень хороша для масла.
6. Черная из персиковых косточек или миндаля—для масла.
7. Ламповая черная, приготовляемая из копоти от горения льняного масла,—для масла.
8. Черная из виноградных лоз—для масла.
9. Черная из бумажной золы и дубового угля, сероватая, тощая черная краска—для масла.

Белые краски

1. Известковые белила, приготовленные по способу Ченнини,—для фрески.
2. Свинцовые белила из кусочков свинца и уксуса—пригодны только для картин на доске; они очень портятся на воздухе—хороши для масла.
3. Белая из яичной скорлупы—для ретуши фресок.

Желтые краски

1. Натуральная охра—для фрески, темперы и масла.
2. Искусственный растительный лак—для масла.
3. Аурипигмент, дающий в пережженном виде другую желтую краску —только для темперы.
4. Свинцовая желтая, массикот—для масла.
5. Giallorino (di Venezia), составляемая из giallo di vetro и giallorino fino,—для масла.

6. Желтая краска, приготовляемая из желтой стеклянной массы (неаполитанская желтая),—для фрески.

7. Арцика, желтый лак—для миниатюр.

8. Шафран—для миниатюр.

9. Жженая желтая земля, между желтой и красной, цвета коры грудной ягоды—для фрески, темперы и масла.

Красные краски

1. Натуральная красная земля, красная охра, сангина—для фрески, темперы и масла.

2. Светлая чинабрезе, приготовляемая из двух частей самой светлой синопии и одной части известковых белил, стертых друг с другом, служит телесным тоном и для одежд, которые должны быть похожи на киноварь,—во фреске.

3. Сурик, приготовляемый из пережженных свинцовых белил,—для масла.

4. Киноварь, приготовляемая искусственным путем из серы и ртути,—для масла.

5. Лак из стриженой шерсти, приготовляемый посредством выщелачивания красящего вещества и осаждения его при помощи квасцов,—для масла.

6. Лак из красного дерева—для темперы.

7. Rosso di lapis amatita, называемая также cinabrio mineral (кровавик, гематит), добываемая из очень твердого камня, гашеного в красном винном уксусе,—краска прочная, похожая на лак,—для фрески.

8. Английская красная—для тушевки по красному, для фрески.

9. Кровь дракона—только для миниатюр.

10. Porporino из олова и серы (применение не указано).

Зеленые краски

1. Зеленая земля—для фрески, темперы и масла.

2. Натуральная минеральная зеленая—для темперы и масла.

3. Зеленая испанская лазурь (натуральная зеленая)—для фрески и темперы.

4. Медянка, приготовляемая из кусочков меди и уксуса,—для темперы и масла.

5. Verde, составляемая из двух частей аурипигмента и одной части индиго,—для окраски бумаги; смешанная с клеем, употребляется для окраски копий, седел и деревянных предметов.

6. Зеленая, составляемая из azzurro della Magna и giallorino и смешанная с желтком (при добавлении арцики становится красивее),—для живописи на стене и на доске.

7. Зеленая, составляемая из ультрамарина и аурипигмента в различных пропорциях, в зависимости от требуемого цвета,—для темперы.

8. Зеленая, цвета шалфея, смесь свинцовых белил и зеленой земли, будучи стерта с яичным желтком,—для темперы; с заменой свинцовых белил известковыми—для фрески.

9. Зелено-желтая, из плодов кустарника (какого, точно не обозначено, вероятно, черного терновника)—для темперы.

Синие краски

1. Настоящий ультрамарин, приготовляемый посредством так называемых «pastils»,—для фрески, темперы и масла.

2. Смальта—для фрески, темперы и масла.

3. Сине-голубая, из испанских медных рудников, добываемая при помощи промывки горной породы,—для темперы и масла.

4. Немецкая синяя, медная лазурь из немецких горных рудников, горная синяя—для фрески, темперы и масла.

5. Искусственная синяя (сюда относится синяя, приготовляемая из кусочков серебра, которые ставят в сосуде под винный пресс, и синяя, добываемая из извести и уксуса, помещаемых в медную посуду)—применение не указано.

6. Искусственная синяя, приготовляемая из 3 унций ртути и 2 унций серы, сплавленных друг с другом, т. е. киноварь (очевидно, ошибка).

7. Другая искусственная синяя, приготовляемая из крепкого уксуса, квасцов, каменной соли и серебряных пластинок.

8. Обыкновенная синяя, приготовленная из медных опилок, жженой извести, аммония и уксуса.

9. Белесоватая синяя—смесь индиго со свинцовыми белилами—для доски (для стены вместо свинцовых белил употреблялись известковые).

Кроме названных красок применяются еще следующие:

1. Фиолетовая, приготовляемая из железного купороса,—для фрески и темперы.

2. Индиго.

3. «Заплесневелый» лак, мало кроющая фиолетовая краска (лакмус).

4. Умбра натуральная.

О способах «работать масляными красками» Боргини говорит в добавлении к списку красок. Он говорит, что художник, который думает о виде и совершенстве своего произведения, после перевода картона (на местику) наносит краски с малым количеством масла, так как последнее при высыхании темнеет; затем на много дней он оставляет картину в стороне, пока нанесенные краски совершенно не высохнут; после этого он проходит все с величайшим прилежанием, исправляя, что нужно, и прокрывает последним красочным слоем тонко стертыми с малым количеством масла красками, которые, таким образом, остаются красивыми и яркими.

Если же краски наносятся на еще свежий подмалевок, то они смешиваются с первыми и становятся матовыми и тусклыми, особенно если работают слишком жидко и со слишком большим количеством масла, так как последнее очень вредит живости красок.

Далее, в «Диалоге», Боргини выступает с вопросами Микельоццо, который просит у Сиригатто дать ему указания о лаках и о золочении. Последний дает следующий ответ:

«Вы должны знать, что для живописи существуют два вида лака: один, который сохнет на солнце, другой—в тени. Лак, сохнущий на солнце, можно приготовлять двумя способами. Прежде всего берут унцию терпентина из Pinus picea и одну унцию нефти. Разогревают их друг с другом и таким теплым лаком осторожно покрывают картину. Подобным же образом берут две унции орехового масла, одну унцию мастики и полунции нафты, смешивают и дают расплавиться на огне; после того, как приготовленный таким образом лак несколько остынет, его можно наносить на картину.

Лак, сохнущий в тени, приготовляется следующими двумя способами. Берут одну унцию спикового масла или одну унцию сандаракa или обыкновенного лака в виде порошка, смешивают одно с другим и кипятят в глазурованном горшке; если хотят, чтобы лак был более блестящим, прибавляют больше сандаракa. Когда все хорошо распустится, горшочек снимают с огня и дают ему остыть. Затем с осторожностью наносят на произведение этот лак, который очень нежен и душист.

Другой способ: берут одну унцию хорошего винного спирта, четверть унции венецианского терпентина и полунции толченой мастики и хорошо смешивают в стеклянном сосуде, который ставят на три дня на солнце, встряхивая время от времени содержимое. Таким образом приготовляется превосходный лак, пригодный для любой цели».

Что касается видов золочения, то Боргини более точно описывает золочение с протравой (матовая позолота) и золочение с болусом (блестящая позолота). Служащие для этого протравы он описывает следующим образом: «Для первой берут умбры, джаллорино, сурика, жженой кости, купороса (последний изготовляется в закрытом сосуде на огне, пока он не раскаляется докрасна, купорос заставляет высыхать все краски, которые от природы не сохнут, но и портит их; все эти материалы растираются и варятся с льняным или ореховым маслом; когда эта протрава остынет, она готова для золочения. Другая протрава приготовляется из остатков или «кожицы» масляных красок, которые варятся в глазурованном сосуде с ореховым маслом, пока они не растворятся, и эта масса затем процеживается сквозь полотно».

Эти замечания имеют значение потому, что Вазари при соответствующих указаниях не приводит подробностей и нигде не указывает на применение купороса в качестве сушащего средства для масляных красок. Бальдинуччи в своем словаре этих вещей также не указывает.

Блестящая позолота, видимо, опять позаимствована Боргини у Ченнини: дерево покрывается тремя слоями гипса из Вольтерры, приготовленного с мездровым клеем (изготовляемым из отбросов пергамента, Ченнини, гл. CXIII), затем следуют еще два или три слоя гипса для позолоты с жидким клеем, прокраска болусом с яичным белком, наложение золотой фольги (листочков) и полировка, как это описывает Ченнини.

В дальнейшей части «Диалога» Боргини подробно говорится о «значении красок», как это делают и другие писатели того времени, например Паоло Ломаццо и особенно Фульвио Пиллигрино Марато в своей книге «Del Significato de Colori» («О значении красок», Венеция, 1549) и Сицилио Аральдо в «Trattato dei Colori» («Трактат о красках», Венеция, 1565).

Джованни Паоло Ломаццо пишет об этом в гл. XI 3-й книги своего «Трактата об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» (Венеция, 1565), причем говорит об эффекте, производимом красками, следующее: «Так мы обнаруживаем, что черные или землистые, свинцовые темные краски не могут обозначать для наших духовных очей ничего другого, как только печаль, усталость, грусть, меланхолию и т. п.; другие—зеленые, сапфирно-синие, некоторые красные или темные краски, как золото, смешанное с серебром, обозначают прелесть, миловидность и веселье; огненно-красная и пламенно-фиолетовая, пурпур или цвет раскаленного железа и кроваво-красная ука-

зывают на духовность, остроту глаза и обозначают радость, удовольствие и т. п. Желтые краски, золото, светлый пурпур и яркие краски привлекают взгляд и обозначают прелесть и миловидность. Розовая краска, светлозеленая, некоторые желтые производят впечатление удовольствия, радости, живости и развлечения. Белый цвет означает известную простоту».

В подобном же духе выдержана и неимеющая никакого значения для техники живописи вышеуказанная книга Сицилио Аральдо «Трактат о цветах в гербах, ливреях и девизах» (Венеция, 1565).

Здесь в значении применения цветов перечисляются гербы, одежды и пр. Такие главы, как «О моральном одеянии женщины», где говорится о цветах отдельных частей одежды в соотношении с характером их носительницы, или следующая глава «Как кавалер становится другим в зависимости от носимых им цветов», производят на современного читателя впечатление преувеличения и манерности. Однако все же в этом должен таиться известный смысл, находивший созвучие с «прекраснодушными» взглядами того времени. Подобный же характер носит и книжечка Марато «О значении цветов и букетов» (Венеция, 1547). Дальнейшую часть своей книги Боргини посвящает описанию жизни и произведений как старых, так и современных художников. В этом отношении Боргини преимущественно следует Вазари, внося некоторые поправки и продолжая начатое до него.

VII

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖОВАННИ ПАОЛО ЛОМАЦЦО

1. «Трактат об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» (Trattato dell'arte della Pittura, Scultura et Architettura, Milano, 1585).

2. «Идея храма живописи» (Idea del Tempio della Pittura, Milano, 1590).

Лишь год спустя после «Riposo» Боргини вышел «Трактат о живописи, скульптуре и архитектуре» Ломаццо. Художественные высоты, которых достигла миланская живопись, благодаря влиянию Леонардо да Винчи и его школы, стремление закрепить в печати установленные теории искусства и передать их грядущим поколениям явились теми внешними причинами, которые побудили Ломаццо к написанию его книги; а может быть, к этим причинам следует отнести не в меньшей степени

и чувство самобытности и соперничества с флорентинцами, называвшими себя первой школой в Италии. Благодаря новым взглядам на теорию оптики, основоположником которых был Леонардо, и применению их в живописи, было возбуждено стремление к постоянным занятиям и углублению теоретических учений и непременно требовалось закрепить в письменном виде все то, что было подготовлено Леонардо.

На эту попытку, насколько ему позволяли его знания, и решился Ломаццо. Сам он не принадлежал к «ведущим умам» своего времени, однако он сумел изложить в своих произведениях все то, что тогда принадлежало к правилам художественного творчества. Можно даже сказать, что он явился основоположником литературы по теории искусства последующего времени.

В первом из названных произведений Ломаццо пишет о теории искусства в шести книгах следующего названия:

1. О пропорции, 2. О движении, 3. О красках, 4. О светах, 5. О перспективе, 6. О практике живописи. В этих разделах Ломаццо учит обо всем том, что было установлено в качестве законов со времени Леона Баттиста Альберти и было развито в дальнейшем: о красоте рисунка, о композиции фигур, линейной и воздушной перспективе, о красках (цветах) и их изменениях в светах и тенях, причем подробно излагает, как и что можно изображать в дворцах из мотивов мифологического и светского содержания, как должны изображаться сатиры, нимфы и фантастические существа, небесный и подземный мир, люди и животные и т. п. В конце книги имеется хронологический список знаменитых художников от древнейших до новых времен, начиная с Апеллеса до самого Ломаццо.

Вышедшее на пять лет позднее второе произведение «Идея храма живописи» должно было в некоторых отношениях дополнить первое. В нем лишь вкратце говорится о теории, большее же внимание посвящается историческому описанию искусства и художников.

При этом совершенно определенном подчеркивании теоретически-дидактических учений технические детали, само собой разумеется, упоминаются лишь вскользь. В «Идее храма живописи» Ломаццо говорит в немногих словах о технической стороне живописи в XXI гл. («О третьей части живописи и ее видах»). Там мы читаем (стр. 71):

«Писать можно шестью способами: масляными красками, фреской, темперой, светотенью, одними тенями и линиями.

1. Для масляной живописи первым условием является смешение красок с ореховым и спиковым маслом и «другими веществами».

2. При фреске краски смешиваются с водой и наносятся на еще сырую известь или стену.

3. При темперной живописи краски смешивают с клейкими связующими жидкостями, как яйцо, клей, гумми, молоко и т. п., как мы это еще видим в живописи миниатюр.

4. При светотени все предметы изображаются в белом и черном, а краски смешиваются с маслом, водой или темперой. На белой бумаге это делается маслом, а на более темной углем или карандашом, причем света передаются свинцовыми и другими белилами.

5. При живописи тенями наносятся лишь тени, в светах же (рельефах) оставляют незакрашенную бумагу; это самый быстрый способ, чтобы делать наброски для дальнейшего исполнения красками (ср. Вазари—об изготовлении картонов).

6. В понятие живописи линиями входит рисование пером или штифтами так же, как «сграффито» по свежеоштукатуренной стене (по окрашенному в черный цвет нижнему слою), что делается острием из железа или другого металла».

О различных техниках Ломаццо пишет: «Живопись масляными красками наибольшим совершенством передает вещи, как мы их видим в природе, чего нельзя сказать о темпере и тем более о фреске, хотя последняя настолько прочнее и долговечнее, что может продержаться в восемь или десять раз дольше, чем масляная живопись, которая портится еще скорее, чем темпера; эти методы, за исключением фресковой живописи, испытаны лишь в течение короткого времени, особенно масляная живопись.

Первенство, однако, принадлежит фреске. Величайшие художники достигли славы и чести именно в этой технике. Фреской должен работать каждый художник; она требует большого умения, при ней нужны большая обдуманность и большое понимание искусства. Самые древние гротески и произведения, предшествующие времени Чимабуэ, исполнены во фреске».

Других технических указаний в «Idea del Tempio» нет. Известное значение имеет, однако, гл. III трактата (каковы материалы, в которых находятся краски), в которой точно приводится красочный материал XVI в.; по утверждению Ломаццо, этой «палитрой» пользовались первые художники того времени.

СПИСОК КРАСОК ЛОМАЦЦО

Белые краски

1. Гипс.
2. Свинцовые белила.
3. Известковые белила.
4. Толченый мрамор.

Примечание Ломаццо: «Во фреске пишут по сырой извести; без белил нельзя составить телесной краски».

Желтые краски

1. Печное или фландрское джаллолино; свинцовая желтая или неаполитанская желтая.
2. Немецкое джаллорино; свинцовая желтая или массикот.
3. Аурипигмент.
4. Охра.

Синие краски

1. Ультрамарин.
2. Венгерская, немецкая синяя, натуральная медная синяя или минеральная синяя, белесоватая синяя—искусственная медная синяя.
3. Смальта, лучшая фландрская.

Зеленые краски

1. Зеленая лазурь, вероятно, минеральная зеленая, медная зеленая.
2. Медянка.
3. Зеленая земля.
4. Зеленая искусственного приготовления. Verde di barildo.

Краски красно-фиолетовые, соответствующие нашему «caput mortuum»

1. Железная фиолетовая, фиолетовая окись.
2. Фиолетовая соль.
3. Кальцинированный железный купорос.
4. Небесно-голубая, составная краска.
5. Темное индиго.

Сравни подобный же ряд в Падуанском манускрипте, где добавляется, что в акварели для достижения морелло-фиолетового служит «турнесоль».

Красные краски

1. Натуральная киноварь.
2. Искусственная киноварь.
3. Красная земля.
4. Кровавик, гематит.
5. Все виды лака—из кошенили, красного дерева и из корней крапа.
6. Оранжевая—составная краска из сурика и жженого аурипигмента.

Темный телесный цвет составляется из:

Колокольной глины, умбры, называемой «falzalo», жженой зеленой земли, асфальта, мумии и т. п. красок.

Черные краски

1. Ламповая черная, приготовляемая посредством сжигания масла.
2. Косточковая черная, черная из миндальных орехов.
3. Nero di ballo (Kugelschwarz?).
4. Черная из копоти смолы.
5. Черная земля, натуральный черный мел.

Из всех этих красок искусственны: киноварь (за исключением выкапываемой из руд), три джаллорино, смальта, лаки, индиго, свинцовые белила, «verde santo», медянка и «barildo» (вероятно, искусственная лазурь, приготовляемая в винных бочках посредством окисления в них кусочков меди и серебра).

«Все остальные краски натурального происхождения, за исключением некоторых черных красок, затем чернил для письма, Turnesol[1], соковой зеленой, шафрана, платчатой синей, армянского болуса (для золочения) и жженой и темной охры, которые часто применяются a secco на стене и на бумаге. Для акварели и рисунков на бумаге—для черных цветов служат чернила и немецкий камень, черный мел, уголь или воронья черная; для красных—сангина (кровавик), называемая «лапис», которую часто применял Леонардо да Винчи, и для белого—свинцовые белила.

Не столь точно, как Боргини, Ломаццо добавляет в гл. V: «какие краски подходят для отдельных видов живописи».

[1] Растительная фиолетовая краска.

Для фрески

Известковые белила; мореллевая соль; сурик и массикот; охра, называемая также terra gialla; смальта, большая часть azzurri, но главным образом ультрамарин; натуральная медная зеленая, минеральная зеленая; зеленая земля; verde di morello и di ferro[1]; красная майоликовая земля (натуральная красная охра) для красного цвета; уголь и черный мел.

Для масляной живописи

Свинцовые белила, все giallorini, массикот, сурик, неаполитанская желтая, аурипигмент (с добавлением толченого стекла, так как без него плохо поддается стирке; см. Меррифильд[2]), все azzurri и некоторые сорта смальты, медянка, желто-зеленый лак; для мореллевого цвета (фиолетового)—железная фиолетовая, «небесная» и индиго, для кровяного цвета—все лаки, для оранжевого—сурик и жженый аурипигмент, для теней—умбры и для черного—все сорта черных.

Наконец, для темперы или, как также говорят à secco и à guazzo (гуашь), пригодны все краски.

«Кроме того, существует еще пастельная живопись, исполняемая карандашами, которые могут быть приготовлены из всех красок. Это—новый вид живописи, но насколько трудно работать этим новым способом, настолько же легко такая живопись разрушается. Бернардино да Кампо из Кремоны написал о ней трактат» (сравни подобные же указания у Бизанио, который, очевидно, заимствовал это замечание у Ломаццо).

В VI главе «О дружбе и вражде натуральных красок между собой» даются на основе многолетней традиционной практики сведения, касающиеся смешения красок. Художники того времени еще не отдавали себе отчета в том, почему одни краски хорошо, а другие плохо переносят смешение друг с другом; однако на это обращали особое внимание, тогда как мы в этом отношении скорее небрежны, хотя химия и объясняет нам процессы изменения красок в смесях. Уже из тесного знакомства с фресковой техникой было известно, как важно с самого начала знать действие на красочные пигменты едкой извести,

[1] Эти краски, очевидно, названы среди зеленых пигментов ошибочно. Ни Боргини, ни Бальдинуччи не называют такой мореллевой или железной зеленой. В Болонском манускрипте рецепт № 91 учит приготовлять зеленую краску из растения «morella» (черная жинка); Меррифильд (стр. 421) считает это растение за послеп. Раз такая зеленая есть, то в чем ошибка? *Прим. перев.*

[2] Merrif. II, стр. 649.

но старые мастера были достаточно предусмотрительны и при других техниках остерегались известных, содержащих серу красок, которые влияют на другие металлические краски.

Ломаццо приводит следующий ряд:

«Гипс или мел выносит смешение со всеми красками, кроме медянки; свинцовые белила—со всеми, за исключением известковых белил. Известковые белила переносят смешение с мраморной пылью и желтыми красками, кроме свинцовой желтой, аурипигмента и жженого купороса; они (белила)—друг лазурей, смальты, медной зеленой, зеленой земли, железной фиолетовой, красной земли, умбры, колокольной земли (глины), угольной черной и черного мела, но кошенилевый лак и другие лаки им (белилам) «чужды». Аурипигмент враг всем краскам: мелу, охре, медной синей, смальте, медной зеленой, зеленой земле, железной фиолетовой, индиго, майоликовой земле и лаку. Охра переносит смешение со всеми красками; массикот также, кроме, однако, смеси с известковыми белилами.

Натуральный и жженый аурипигмент—друг медных синих, а смальты хороши в смешении со всеми, кроме медянки, медянка—со всеми, кроме аурипигмента, гипса, известковых белил, толченого мрамора, искусственной синей, киновари и сурика. Зеленый лак выносит смешение со всеми, кроме аурипигмента. Зеленая земля так же, как железная фиолетовая, хороша со всеми. Индиго враждебно известковым белилам, но выносит все остальные. Искусственная киноварь враждебна извести, медянке и аурипигменту. Красная земля и сурик уживаются со всеми, но сурик не выносит медянки, известковых белил, аурипигмента и зеленого лака. Умбра хорошо соединима со всеми так же, как и все черные, за исключением жженой слоновой кости и черной из терпентиновой копоти, которые подходят для масляных красок».

В трех дальнейших главах Ломаццо говорит о смешении красок между собой, о том, как они изменяются от смешения в светах и тенях («оттеняются»), а также объясняет применение некроющих, т. е. прозрачных красок. Лак, медянку и зеленый лак нельзя, по его мнению, наносить во фреске, их можно употреблять лишь по грунтовке для прозрачных камней и пр. и реже для блестящих тканей. Затем существует еще асфальт, чтобы придавать блеск белокурым или каштановым волосам, посредством смеси умбры с лаком. Подобные лессировки применяли Леонардо, Рафаэль, Чезаре да Сесто, Андреа дель Сарто и др. так же, как Корреджио, Тициан, Гаудентио и Боккачино, который так писал парчу, штоф и бархат.

Об изображении материи двух тонов, так называемом «changeants» (переливающихся), говорится в главе X.

VIII

ТРАКТАТ ДЖОВАННИ БАТТИСТА АРМЕНИНИ

(De veri Preccetti della Pittura, Ravenna, 1587)

Книга Ломаццо вышла в 1585 г., а «Veri Preccetti» Арменини, трактат, объединяющий теорию и практику, вышел два года спустя.

Хотя по содержанию эти две книги вполне сходятся, особенно в отношении изложенных принципов, но о заимствовании Арменини у Ломаццо не может быть и речи; уже название труда «Истинные правила живописи», видимо, указывает на то, что Арменини хочет дать нечто, существенно отличное от своих предшественников. Вазари лишь бегло коснулся в своем «Введении» принципов живописи, так как для него главной темой являлись жизнеописания; у Боргини же, благодаря форме рассказа, не с достаточной ясностью выступает чисто дидактический момент.

Кажется, что Арменини при составлении своей книги или не был знаком с произведениями своих миланских коллег или умышленно хотел сделать более популярными, упрощенными свои «precetti». Арменини говорит, как учитель со своими учениками, знания которых стоят на более низком уровне, чем круга читателей, к которым он обращается. Ссылок на старейшие философские произведения Арменини не дает.

Кроме того, мы должны вспомнить о том, с какой тщательной подготовкой было связано в то время составление произведения для печати; подготовка требовала значительного периода времени; поэтому Арменини не мог оставить начатой работы, даже если бы книга Ломаццо была ему известна, но последнее едва ли вероятно, так как в заключении автора, где он говорит о разных книгах по теории искусства (Витрувий, Альберти, Леонардо), Ломаццо не упоминается.

По содержанию произведение Арменини распадается на три части. В первой из них устанавливаются правила искусства живописи и говорится о значении композиции и рисунка, а также об их видах. Во второй части говорится о передаче света и тени, ракурсах и всех родах живописи на стене, доске и холсте; в третьей части с большой обстоятельностью даются сведения о способах украшения всех принятых в то время построек

и о том, какими историческими или другими сюжетами лучше всего пользоваться в каждом отдельном случае.

Для того, чтобы составить себе представление, каким образом Арменини пытается разрешить свою тему, и иметь вообще понятие о том, что художники XVI в. считали важным знать для своих целей, здесь приводятся названия всей книги и заголовки отдельных глав по изданию 1587 г. [1].

1. Название:

Об истинных правилах живописи
Джованни Баттиста Арменини
из Файенцы
В трех книгах

В которых в должном порядке объясняются хорошие и полезные советы для желающих быстро достигнуть в этом совершенства и указываются главные способы рисования, живописи и исполнения изображений, соответствующих местам и лицам.

Произведение, полезное и нужное не только всем художникам, но и всякому другому лицу, понимающему это благородное дело в познании рисунка и света, а также и основы всех других меньших искусств.

Его светлости, сеньору Гульельмо Гонзага, герцогу Мантуи, Монферрато и пр. В Равенне, у Франческо Тебальдини. 1587 у Томато Пазини, книгопродавца в Болоньи.

2. Содержание:

Изучающим искусство. Предисловие.

Книга 1-я

I. Краткое рассуждение о некоторых общих советах, о главных причинах, почему прекрасный свет живописи снова меркнет и почему, потерявшись в древности, он оставался совсем потухшим.

II. Каковы должны быть истинные произведения живописи и каков должен быть настоящий художник.

III. О достоинстве и величии живописи, по каким причинам и на каком основании доказывается превосходство этого удивительного искусства, какими это достигается средствами и каких заслуженных похвал достойны превосходные художники.

[1] Эта часть текста дана у Бергера на итальянском языке, без перевода на немецкий.

IV. Что такое рисунок, насколько он вообще необходим людям и для чего нужен он в меньших искусствах, хотя специально предназначен для живописи.

V. О происхождении живописи и о разделении ее на части, с кратким определением каждой из них.

VI. О предупреждениях, которые должны быть сделаны тем, кто хочет приняться за эти искусства: о больших трудах и препятствиях, которые приходится преодолеть, чтобы достигнуть совершенства, и насколько надо быть осторожным и предусмотрительным в отношении злых законов времени.

VII. О том, что нужно начинать с более легких вещей; о четырех главных способах рисования; по каким правилам и каким способом изображают различные вещи; каким материалом исполняются лица и в чем состоит рисование.

VIII. Как важно иметь прекрасную манеру. Откуда она была взята нашими лучшими художниками: как ее приобретают и как она узнается по твердым правилам и примерам; что такое красота и каковы ее части.

IX. О том, что надо начинать замысел не случайно, но с зрелой обдуманностью; что раньше, чем писать, надо иметь хорошее представление об изображаемых предметах и несколько раз исправлять композицию прежде, чем признать ее хорошей. О пользе, которую приносят упражнения в рисовании; о способах, которыми пользовались лучшие художники, о способах, открытых вновь, и о том, как можно без осуждения делать заимствования из произведений других.

Книга 2-я

I. Различные освещения, которыми пользуются художники в своих рисунках, каким образом и с какой стороны изображают рельефы, натуру и статуи, чтобы производить хорошее впечатление; каково их обычное освещение, как оно достигается и воспроизводится двумя способами с общим для всех описанием и как работающий достигает должной меры и правильного суждения.

II. О правилах изображения теней, сколько их должно быть и как они должны быть распределены, чтобы, когда на них смотришь, они не оскорбляли глаз.

III. О глупости тех, кто трудится и утомляется раньше, чем достигнет хорошей манеры при помощи изучения статуй, натуры и образцов; об очень правильном и полезном рассуждении о том, что для этого нужно и до каких пределов можно

подражать, изменять и как пользоваться изображениями и каким образом человек достигает в этом легкости и правильности суждения.

IV. Об освещении ракурсов, о трудности их хорошо изображать и каким искусством и каким способом удается их делать так, чтобы они выглядели правильными и соответствующими натуре.

V. О мерах человеческого тела, взятых у античных статуй и с натуры и вымеренных двумя способами; о частях головы, о том, из какого материала делают модели и по каким причинам ими пользуются художники, о возможности сделать их большое количество в короткое время и хорошо использовать, как несколькими способами одевают их в разного рода ткани, каким образом их изображают и в чем состоит трудность их хорошего исполнения.

VI. Как важно хорошо делать картоны, об их пользе и применении, сколькими способами и из каких материалов они делаются, каковы наиболее быстрые и легкие способы, как они калькируются и переводятся припорохом на работу без повреждения рисунков и как они на нее перерисовываются.

VII. О различиях и сортах красок и о природе каждой из них, как они различным образом приготовляются для достижения наилучшего эффекта в живописи; с какими и со сколькими жидкостями они применяются; каким образом делается тонировка грунта, чтобы найти нужный тон, особенно для телесных тонов различного вида, согласно тем, которые мы видим в природе и какими они должны быть при окончании; о трех главных способах их исполнения и прежде всего о работе во фреске.

VIII. Как подготовляются различным образом холсты, стены и доски для того, чтобы работать на них (по сухому), каким путем на них лучше работать, о различных связующих жидкостях, кроме обычных красок, с какой легкостью хорошо заканчивается каждая вещь и как этим теперь пользуются лучшие художники.

IX. О различных способах лучших художников писать маслом; о том, кто был изобретателем масляной живописи; о смесях, наиболее подходящих для грунтовки; о правилах, касающихся стирания красок так, чтобы они не повреждали друг друга; о разных свойствах черных и других красок; о правильном способе изображать прозрачные ткани; об очень полезных лаках, которые помогают краскам и сохраняют картины прекрасными.

X. Как похвально хорошо заканчивать свои произведения и как плохо делать противоположное, с каким искусством вновь осматривают и подправляют живопись, исполненную à fresco, à secco и маслом, те, кто их хочет довести до совершенной законченности.

XI. О том, что главным содержанием живописи является история; какое она имеет большое значение и как надо быть в этом отношении осторожным, знающим и иметь правильное суждение; о многих полезных и прекрасных предупреждениях, предваряющих компановку; что такое идея и какова истинная, правильная композиция; о силе и гармонии красок и о том, с каким прилежанием и усердием произведение доводится до своего окончания.

Книга 3-я

I. О пригодностей и соответствии живописных изображений в зависимости от места, для которого предназначается работа, и общественного положения заказчика; по какой причине они делаются различными между собой и какими предпосылками и суждениями художник должен руководиться в отношении исполнения своей работы.

II. С каким прилежанием надо расписывать храмы.

III. О трудности работы на куполах; о том, с каким искусством их надо расписывать, чтобы снизу фигуры соответствовали правильным пропорциям, и какие сюжеты для этого лучше подходят и на них (куполах) лучше выглядят.

IV. О росписи сводов; об их видах и разнообразии, о том, какого надо придерживаться метода в зависимости от места, в котором они сооружены, и какие фигуры для них лучше.

V. О способе расписывать капеллы, какой путь лучше и как надо подразделять капеллы, чтобы фигуры и исторические сцены хорошо выглядели; чем нужно руководствоваться при выборе подходящих сюжетов и как заботиться о том, чтобы картины, написанные для капеллы на дереве, имели соответствующее освещение.

VI. Какими росписями древние украшали свои библиотеки и с какой целью; что подходило бы для этого теперь и для чего это делается.

VII. Как древние расписывали трапезные и монашеские кельи, какие для этого подходят сюжеты, кто должен заниматься росписью так, чтобы это приносило пользу и было достойно похвалы.

VIII. Какие росписи надо делать во дворцах, в которых главной частью являются залы и как эти росписи выполняются.

IX. О том, как расписывать лоджии, согласно их месту и назначению; о прекраснейших композициях, которыми пользовались для этого древние императоры, и что для этого более подходит.

X. О значении украшений и орнаментов, которыми древние украшали свои помещения; о различии росписей, которые в них исполнялись, в зависимости от положения, занимаемого лицами, в них находящимися; сколькими способами их украшают; о различии фризов, о том, какова должна быть их высота, какого рода живопись на них хорошо выглядит и более нужна каждому в наше время.

XI. О портретах с натуры и в чем заключается трудность их хорошего исполнения, почему часто бывает, что художники, лучше владеющие рисунком и более знаменитые, чем другие, делают их менее схожими.

XII. Откуда древние взяли гротески, называемые ими химерами, и с какой целью и где они ими пользовались; почему они снова вернулись на свет и как их надо писать, чтобы они соответствовали своему замыслу и образцам, которые найдены под развалинами древнего Рима (которым мы подражали).

XIII. О живописи, которая исполняется для садов и домов в поместьях; как достойны упрека художники, пользующиеся в своих произведениях трафаретом; о том, что лучше исполнять в передних, на лестницах и в кабинетах, или в банях, ваннах и других второстепенных местах.

XIV. Какие живописные сюжеты должны исполняться на стенах снаружи церквей; как древние украшали фасады своих домов, что из этого можно использовать в наше время и какие краски для этого больше подходят.

XV. Какими добродетелями, жизнью и привычками должен обладать превосходный художник, с приложением примеров, заимствованных из жизни лучших и наиболее знаменитых художников, которые когда-либо существовали, как античных, так и современных.

Все главы трактата Арменини изложены с большим многословием, но без большой основательности, в то время как можно было бы ожидать более точных теоретических объяснений. Некоторые части, касающиеся техники живописи, больше обнаруживают художника практика; это прежде всего относится к главам об изготовлении рисунков и картонов, к жи-

вописи à fresco, к грунтовке холстов для масляной живописи, лакам и т. п.

Интересно отметить, что Арменини нигде не дает списка красок и считает, что знание их художником само собой разумеется. О красках и их делении на натуральные и искусственные он говорит в VII гл. 2-й книги: «Что касается материала красок, то мы о них в отдельности распространяться не будем, так же как и не будем делать указаний относительно их видов и особенностей, так как мы это считаем достаточно известным всем». Он лишь требует, чтобы краски по качеству, т. е. интенсивности своего цвета, были чисты и сильны и чтобы они были хороши в смешениях. Это игнорирование столь важной для книги о живописи части по существу нельзя извинить. Из этого мы прежде всего видим, что обычаем художников самим приготовлять красочные материалы все больше пренебрегали, обращаясь к торговцам красками. Кроме того, внимание художника больше направляется на то, чтобы рассматривать цветовые явления с точки зрения теоретических учений, как это первый с большой основательностью попытался сделать Леонардо да Винчи. Арменини стоит на той же точке зрения, рассматривает красочные пигменты в соответствии с тем, как ими может быть воспроизведена природа, и заботится лишь о том, чтобы написанное производило приятное впечатление.

Для нас важны подробные указания Арменини о фресковой, темперной и масляной живописи так же, как и точные указания о грунтовке холстов имприматурами разных цветов. Следует еще указать на детали приготовления лаков, при котором применялись как масла, так и продукты дестилляции (терпентинное масло, винный спирт) и нефть.

ТЕМПЕРНАЯ ЖИВОПИСЬ АРМЕНИНИ

Как подготовляют холст, стены и доски для живописи in secco, каким образом лучше всего работать, о различных жидкостях, употребляемых для этой цели вместе с обыкновенными красками, как легко заканчивать всякую вещь и как ими (темперными красками) в настоящее время пользуются выдающиеся художники (кн. 2-я, гл. VIII, стр. 119).

«Старыми мастерами в течение 200 лет до времени Пьетро Перуджино применялась исключительно темперная живопись, но затем она была совершенно вытеснена масляной живописью. Многочисленные золоченые колонны и капители, без всякой

меры и соотношения, большое количество орнаментов и рельефных украшений теперь устарели и свидетельствуют о «мелочности» того времени. Теперь,—пишет Арменини,—выдающиеся художники пользуются темперой лишь для ускорения работы. Холст подготовляется так: его хорошо натягивают и смазывают двумя, тремя слоями жидкого клея и одним слоем с оборотной стороны, чтобы он лучше пропитывался. Если холст слишком редок, то, чтобы заполнить поры, прибавляют к клею немного просяной муки. Другие грунтуют клеем и тонким гипсом (gesso marzo[1]), который они наносят палочкой и шлифуют пемзой, но это неудобно для вещей, которые надо перевозить, так как поверхность легко стала бы шелушиться. На загрунтованном холсте делается рисунок углем, карандашом или мелом или же переводится припорохом посредством проколотых дырочек и потом пишут красками, тонко стертыми на различных жидкостях (особенно тонко должны быть стерты свинцовые белила). Различные практики приготовляют свои краски с разного рода смесями [2], которыми они придают своим картинам много жизни, силы и красоты; в числе их имеются зеленые воды, девичья вода, сок лилий, смешанные с другими, также жидкими веществами; этим некоторые художники делают свои краски более крепкими и лучше пристающими и достигают необыкновенной живости[3].

«Обработка здесь та же, как при фресковой живописи, нужно только следить за тем, чтобы аурипигмент не смешивался со свинцовыми белилами, а также и с различными лаками; при всех же других красках можно делать подготовку чем угодно; производится это кистями из тонкой щетины, а заканчивают живопись колонковыми кистями. Большей частью все краски смешиваются с мягким клеем, или с яичной темперой (кроме лазури, вследствие желтого цвета яйца); ткани, парча, шелк расписываются колонковой кистью акварелью с гуммиарабиком или гуммитрагантом. Однако если произведения начаты грунтовыми (кроющими) красками, а затем по ним проходят темперной тонкой прописью, то последняя кажется очень жи-

[1] Под gesso marcio или marzo надо понимать гашеный гипс, приготовление которого описывает и Ченнини. Он приготовляется повторной промывкой и заливанием водой.

[2] Перевод Бергера не совсем точен. У Арменини читаем: «составляют с различными жидкостями краски многих видов». *Прим. перев.*

[3] У Арменини читаем: «которые часто смешивают с этими красками, чтобы они лучше приставали, от этого они приобретают необыкновенную живость». *Прим. перев.*

вой и свежей, особенно в красных тонах; так выполняются тонкие работы. Я видел некоторых голландцев, которые при грунтовке прибавляли к тонкому гипсу треть свинцовых белил, причем аурипигмент становился от этого много светлее; они смешивали свои краски с клеем, так как с темперой краски становились слишком темными. Следует еще указать, что если подмалевок фигур и чего бы то ни было станет слишком сухим, и краска будет казаться ломкой, то холст смачивают с оборотной стороны губкой, окунутой в жидкий клей; благодаря этому тона смягчаются, и можно все удобно дописать до завершения.

При работе на стене применяются в общем те же приемы. Стена должна быть хорошо просушена; если же она недостаточно гладка, то неровности выравниваются при помощи гипса и клея, за которыми следуют еще два слоя тонкого гипса с клеем, пока все не станет равномерно гладким. Это делается для того, чтобы живопись приобрела приятный вид.

Что касается живописи на досках, то лучшим является способ, который применяли древние и который еще очень распространен и теперь. После соответствующей грунтовки клеем древние покрывали доски с особой тщательностью гипсом, а места соединений заклеивали полотняными полосами и покрывали гипсом, чтобы в дальнейшем избежать образования трещин. После того как все было покрыто указанным выше способом гипсом, они писали красками, стертыми на яичном желтке или темперой[1] (за исключением лазурей). Такие работы исполнялись очень медленно, с большим трудом и прилежанием, благодаря чему живописный эффект приобретал впечатление жесткости и сухости. Поэтому выдающиеся современники отказались от этой манеры «oltramontani» и пошли по пути совершенной масляной живописи[2]. Они пользуются этой манерой только в некоторых случаях: при празднествах, сценах, пейзажах, триумфальных арках и т. п. изображениях, делаемых к определенному случаю, как это часто бывает нужно, чтобы удовлетворить своего господина. Подобные произведения выполняются с большой свободой и быстротой, причем после клея наносится

[1] В подлиннике: «стирая краски с яичным желтком или с темперой». *Прим. перев.*

[2] В подлиннике читаем: «Поэтому выдающиеся современники предпочли совершенно предоставить этот путь, избрав превосходный «oltramontani», путь масляной живописи, а этой манерой пользуются лишь для особых, более простых работ, как для празднеств, декораций, пейзажей, триумфальных арок и т. п.». *Прим. перев.*

зеленая земля или мел (глина) [1]. Так работают во фреске, если работа должна быть выполнена зеленым, или раскрашивают согласно своему желанию бронзой или светотенью; так можно исполнять все—это быстрый и легкий вид живописи in secco.

МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ АРМЕНИНИ

О различных способах писать маслом, которым пользуются знаменитейшие художники; кто был их изобретателем; о смесях, употребляемых для имприматуры; о правильном порядке стирания [2] красок, чтобы они взаимно не вредили друг другу; о главных сортах черной и других вновь открытых красок; о правильном способе натягивать холст, о многих полезных лаках, которые служат для красок и сохраняют картины прекрасными

«Масляная живопись, которую будто бы изобрел некий Джованни да Бруджа из Фландрии, является совершеннейшим видом живописи; считают, что древним этот метод не был известен; некоторые утверждают, что Апеллес при окончательной работе пользовался жидкостью вроде лака, которой он в случае надобности покрывал все краски, чтобы их снова оживить. Маслами работают на дереве, на холсте и на стене, хотя опыт показал, что такие произведения хороших мастеров через короткое время пострадали, и, как говорят, Микель Анджело поэтому не захотел написать свой «Страшный суд» этим методом; кроме того, он был побужден к тому и примером Себастиано дель Пиомбо, который, исполнив фасад (свою работу) в этой манере, должен был решиться расписать его сызнова in fresco, что ему казалось более прочным.

Но для работы на покрытых стюком (гипсом) досках или на хорошо натянутом холсте, пропитанном хорошим мягким клеем, при указанной раньше манере in secco все краски (кроме лазури или искусственной киновари) стираются со светлым ореховым маслом и, если его нельзя достать, с льняным маслом; краски применяют только тонко истолченные, они прекрасно смешиваются с названным выше маслом на маленьких самшитовых дощечках (палитрах), которые во время работы держат в руке.

[1] Вероятно, просто земляные краски вообще. *Прим. перев.*

[2] По смыслу больше бы подходило «смешивания»; возможно, что здесь мы имеем у Бергера неправильный перевод. *Прим. перев.*

Многие практики придают большое значение стиранию красок и следят за тем, чтобы плита для растирания, на которой краски стираются одна за другой, была хорошо вычищена, что делается хлебными крошками. Раньше начинают стирать светлые краски, затем переходят к более темным, так же как сначала трут натуральные, затем искусственные сорта; так поступали, начиная со свинцовых белил до самых темных, т. е. до черного, которого существует несколько сортов: земляная черная, черные мела, ивовый уголь, косточковая черная, бумажная черная и употребляющиеся для теней тела асфальт, мумия и ламповая черная (копоть греческой смолы), которые мало укрывисты и прекрасно стираются с медянкой и названным выше маслом; медянки берут одну треть и две трети ламповой черной и стирают их на камне с маслом и небольшим количеством обыкновенного лака (vernice commune)[1], так как этот лак имеет свойство делать все краски крепче, и они при высыхании становятся твердыми. Из красок составляют определенную смесь, добавляя немного указанного выше лака, и покрывают ею всю поверхность грунта, так как в помощь другим краскам нужна основа, которая называется имприматурой.

Одни делают ее со свинцовыми белилами, неаполитанской желтой и колокольной землей, другие—с медянкой, свинцовыми белилами и умброй; многие замазывают поры холста посредством широкого ножа или деревянного шпателя смесью муки с маслом, с которыми стерта треть свинцовых белил, и наносят на это 2—3 слоя мягкого клея, а поверх клея кладут имприматуру. Из них всех лучшая та, которая приближается к светлому телесному цвету и составляется из неизвестной мне блестящей краски и лака; последний добавляется в немного большем количестве, чем в другие краски; по опыту видно, что все краски, которые накладываются на имприматуру, приготовленную с этим средством, особенно же синие и красные, очень хорошо на ней выглядят, не изменяясь, тогда как масло по своей природе, естественно, делает все краски темнее или совсем бледными, и они становятся тем грязнее и безобразнее, чем темнее находящаяся под ними имприматура. Обычно имприматуру делают со свинцовыми белилами, а чтобы она со временем

[1] О разнице между «vernice commune» и «vernice liquida» будет подробнее сказано ниже. Предварительно же надо заметить, что под «vernice commune» в XVI в. понимали смесь льняного масла с греческой смолой; под «vernice liquida»—раствор сандарака в льняном масле, в соотношении 3:1; иногда в смесь добавляли белой амбры. «Vernice grossa» обозначает лак из смолы сандарака.

не изменялась, добавляют одну шестую лака и немного красного, чтобы она равномерно сохла; когда она высохнет, излишние краски соскабливают тонким скоблильным ножом, и тогда поверхность кажется гладкой, блестящей и ровной.

На это (т. е. на имприматуру) по желанию мелом или при помощи картона или разграфления на квадраты переводится рисунок.

Хотя краски здесь приготовляются иначе, чем во фреске, в наложении подмалевка надо соблюдать тот же порядок; лишь в последних слоях надо ограничивать применение зеленого, синего (лазури), киновари и лаков, которые должны быть приготовлены тончайшим образом, особенно для последних слоев. Первые слои исполняются кроющими красками с расчетом на повторные прописки, так как главная цель этих нижних слоев— дать возможность довести работу до большей законченности.

При подмалевке одежд, которые должны быть пролессированы, можно работать гораздо грубее, чем обычно; их выполняют теми же красками, но менее тонко стертыми; некоторым нравится новая мода для зеленых драпировок—они берут грубую смальту с giallo santo (род желтого лака), стирают это вместе на камне для подмалевка и затем после высыхания проходят медянкой, стертой на обычном лаке; последний они прибавляют ко всем краскам, которыми хотят пролессировать нижние краски. Когда подмалевок вполне высохнет, вся работа слегка соскабливается ножом, чем удаляются все неровности и все лишнее, а затем все проходится вновь, причем теперь лессировка делается легче и быстрее, так как все предметы уже хорошо прорисованы, и остается больше заботиться о живости и гармонии тонов, особенно в трактовке тела.

Для того, чтобы это можно было легче выполнить, требуемое место смазывается совсем светлым ореховым маслом, причем окунают в масло два пальца и затем ладонью равномерно распределяют по поверхности; после того, как это сделано, поверхность вновь хорошо вытирается кусочком полотна, так как иначе краски от времени потемнели бы. Дальнейшие слои наносятся с величайшей бережливостью, не корпусно, а лессировками; и так можно пройти тело и одежды много раз.

Что касается тканей одежды, которые принято лессировать, то многие выдающиеся художники бросают этот метод, так как им кажется неподходящим, чтобы одежды были равномерно выкрашены одним и тем же красочным тоном. Тем не менее мы скажем об этом. Если, например, надо изобразить зеленую одежду, то по указанному ранее способу поступают так: после

того, как зеленым, черным и белым сделан довольно грубый подмалевок одежды, смешивают медянку с небольшим количеством обыкновенного лака и прокрывают написанное большой волосяной кистью, распределяя краску или ладонью или завернутым в полотно кусочком ваты так, чтобы не было видно мазков кисти, и, если нужно, прокрывают еще второй раз после того, как первый слой просох. Если одежда должна быть красной или какого-нибудь другого цвета, поступают так же, всегда добавляя к краскам немного лака. Смальта—самая тонкая из красок, и ее обработка требует очень большой ловкости, особенно в правильном использовании подмалевка; если последнее хорошо не удается с первого раза, то исправление очень затруднительно, и как бы легко вновь ни проходили кистью, выступает масло, что вредит яркости красок, и в короткое время живопись становится тусклой и желтой; то же случается при некоторых других красках, когда работают слишком жидко, как и везде, когда применяют что-либо без всякой меры.

Когда все выполнено указанным способом, закончено до величайшей тонкости и даны глубины,—причем частыми повторными прописками, увлажнением и протиранием все должным образом подправлено, объединено, оттенено и высветлено,—то лаки служат для того, чтобы повысить эффект красок и сохранить их на долгое время свежими и прекрасными. Хотя многие современники из скупости и небрежности мало заботятся об этом, т. е. о лаках, мы все же считаем долгом написать о том, как они приготовлялись и применялись лучшими умершими мастерами.

«Некоторые брали светлое olio d'abezzo (терпентин, добываемый из некоторых пород пиний, так называемый венецианский или страсбургский терпентин), растворяли его в горшке на медленном огне и, растворив, добавляли, все время помешивая, такое же количество минерального масла; тотчас после этого снимали горшок с огня и наносили в теплом виде рукой на работу, раньше помещенную на солнце и этим нагретую так, чтобы пролакировать равномерно; этот лак считается самым тонким и блестящим из тех, которые приготовляются; я видел, что им так пользуются во всей Ломбардии самые опытные художники, и мне говорили, что таков был лак, применяемый в своих произведениях Корреджио и Пармеджанино, если можно верить словам их учеников.

Другие берут белой светлой мастики и ставят в горшочке на огонь, налив туда столько светлого орехового масла, чтобы оно хорошо покрыло мастику, и так, все время мешая, раство-

ряют ее; затем содержимое горшочка процеживают сквозь кусок редкого полотна в другой сосуд. Лак станет еще более блестящим, если в него всыпать до закипания немного жженых квасцов, превращенных в мелкий порошок; этот лак можно добавлять к тонким лазурям, лакам и другим краскам, чтобы они скорее высыхали.

Есть и такие, которые берут унцию сандарака, $^1/_4$ унции канифоли, превращают смолы в порошок, просеивают сквозь сито, всыпают в новый горшок, заливают дестиллированным винным спиртом так, чтобы содержимое было хорошо покрыто, и кипятят на медленном огне до тех пор, пока все хорошо не разойдется; затем, прежде чем применять, дают остыть и держат всегда закрытым, а перед употреблением разогревают на медленном огне; этот лак хорош и на холсте для живописи à secco. Некоторые более осторожные берут бензоэ, немного его толкут между двумя листами бумаги, помещают в сосуд с винным спиртом, так, чтобы смола была покрыта последним на 4 пальца, дают постоять два дня, процеживают в другой стеклянный сосуд и этим лаком покрывают работу при помощи кисти. Другие берут поровну мастики и сандарака, превращают их в тончайший порошок, заливают указанным выше способом, растворяют на огне ореховым маслом, процедив, добавляют треть olio d'abezzo и смешивают друг с другом, но кипятить при этом надо немного, иначе лак станет вязким. Все указанные выше лаки при изготовлении и растворении их на огне все время помешиваются маленькой палочкой; в закупоренных сосудах они затем долго сохраняются чистыми и прозрачными.

Как похвально заканчивать свои произведения и как нехорошо делать обратное; как ретушируют картины, написанные in fresco, in secco или маслом для того, чтобы их закончить в совершенстве (гл. X, стр. 130).

Арменини очень нелестно отзывается в предисловии о всех тех, кто не дописывает свои произведения до конца, а только их набрасывает, стараясь облегчить себе работу; лучше быть бы им сапожниками, чем равняться с теми, которые создали столь значительные произведения, как Рафаэль, Микель Анджело, Тициан, Корреджио и другие художники. «Я видел,—пишет Арменини,—произведения этих художников, исполненные в трех техниках, о которых здесь идет речь (fresco, secco и масло), с большой тщательностью и гармонией красок как во фреске (за исключением применения сурика), так и в маленьком формате.

Особенно трудно придать полную законченность во фреске, когда такие произведения находятся наружи. Это зависит от извести и красок, которые сохнут с большой быстротой; поэтому достойны похвалы те, кто с самого начала сами заканчивают свои картины, правильно накладывает тени на нужные места и все завершают a la prima. В закрытых помещениях можно достигнуть большого совершенства ретушью à secco, так как, нанеся грунтовые краски на сырую известь, после ее просыхания, можно прописывать нежнейшими красками, не боясь того, что эти краски пострадают, хотя все же через продолжительное время эти краски[1], как мы знаем, исчезают. Для того, чтобы ретушировать тени, некоторые берут черной акварели, смешанной с хорошим лаком, которыми они с хорошим результатом проходят и тело. Такие теневые тона одни смешивают с гумми или с хорошим клеем, другие с темперой,—причем с последней они становятся глубже и прочнее, чем с другим связующими; я это говорю потому, что видел, как это делают достойнейшие художники. Совершенно тем же способом ретушируются и произведения, написанные à secco на холсте, но при этом хорошо предварительно освежить эти места указанным выше способом (т. е. слегка смочить с оборотной стороны).

В масляной живописи это легко сделать, если подмалевок сильно продвинут; прежде всего можно самым точным образом прописать тело, волосы, глаза, ногти, ибо они никогда не бывают достаточно законченными; так как краски всегда бледнеют, или тени чернеют, нужно к ним возвращаться по нескольку раз, чтобы вновь сделать их живыми, свежими, равномерными, мягкими и приятными. Для этого следует хорошо протереть все место кусочком полотна, слегка окунутого в светлое ореховое масло, благодаря чему протертое место кажется гладким и блестящим. Это лучше удается на дереве, чем на холсте; как только масло осторожно вытрут сухим белым полотном, тотчас вновь проходят, где нужно, уже написанные вещи, ретушируя, высветляя, смягчая, лессируя, делая корпусные прописки и никогда не оставляя даже самого малого, что могло бы оскорбить глаз».

[1] Т. е. наложенные «à secco» сверху красок «in fresco».

IX

ТРАКТАТ О ЖИВОПИСИ ФРА ФРАНЧЕСКО БИЗАНИО[1].

Образцами для этой книги являются «Veri precetti» Ломаццо и сочинения Вазари; в распределении материала автор следует Арменини, и 35 главам последнего соответствуют 36 глав Бизанио. Многое лишь изложено другими словами, другое взято дословно у Арменини или у Вазари и лишь вставлено в соответствующее место. О технике живописи говорят лишь главы XIII и XIV, на которых следует остановиться подробнее.

Глава XIII трактует «О методе, которому нужно следовать при подготовке различными способами холста, стены и доски для того, чтобы работать на них по сухому», и «о других обстоятельствах». «Без сомнения,—пишет Бизанио,—со времени широкого применения масляной техники, дающей совершеннейшие результаты, живописью à secco пренебрегали; тем не менее я буду говорить и об этой части искусства, так как и она имеет многообразное применение. Обычно живопись à secco служит больше для работ, требующих быстрого исполнения, как для празднеств, театра, пейзажей, триумфальных арок, чем для значительных и законченных произведений».

Что касается подготовки холста и работы на нем, то мы находим в книге Бизанио почти дословное повторение указаний Арменини. Холст натягивают, покрывают с лицевой стороны двумя-тремя слоями, с оборотной стороны одним слоем клея; если холст редкий, к клею добавляется немного муки, чтобы лучше заполнить поры. На этом холсте делают рисунок углем, карандашом и т. п. и пишут хорошо стертыми красками. Указания относительно связующих веществ почти дословно уже известны нам; здесь мы также читаем, что «многие практики приготовляют различные виды красок, которыми они придают своим картинам большую живость, силу и красоту; они их приготовляют с зеленой водой, девичьей водой, соком лилий и т. п. жидкостями и этим делают их лучше пристающими; так достигают они необыкновенной живости». Дальнейшие указания также соответствуют Арменини. Место, где говорится, что «fiamenghi» примешивают к грунту из gesso marcio еще треть свинцовых белил, надо здесь понимать так, что примесь клея должна была иметь место и в красках; этим устранялось по-

[1] Trattato della Pittura, fondato nell'autorità di molti eccellenti in questa Professione, fatto à commune beneficio de Virtuosi. Dedicato a Nicolo Placido Branciforti, Principe di Leonforte etc. Venetia, per il Giunti, 1642.

темнение от темперы («есть fiamenghi, которые предпочитают примешивать к gesso marcio треть свинцовых белил, также и к аурипигменту, отчего он становится светлее, и работы на нем очень хорошо выходят и кажутся легкими и приятными на вид; они все смешивают с клеем потому, что темпера сделала бы их слишком черными»)[1]. Указания о живописи à secco на стенах и досках вполне сходны с Арменини; наконец, Бизанио упоминает еще пастельную живопись, которая исполняется различными карандашами и часто применялась Леонардо да Винчи в изображениях голов апостолов. Бернардино да Кампо[2] из Кремоны будто бы написал об этих красках исчерпывающий трактат (подобное же указание есть и у Ломаццо).

Затем следует глава XIV, в которой говорится о «способах, которыми можно писать маслом, заимствованных у самых лучших художников; о смесях, наиболее подходящих для импримату́ры, о других изобретениях в отношении красок и о необходимых наблюдениях; о способе приготовлять лак». Здесь Бизанио опять цитирует Вазари, и его рассказ о Ван Эйке указывает на поездку Антонелло да Мессина во Фландрию и затем дословно повторяет указания Арменини о грунтовке холста и пр. Все краски, кроме лазурей и искусственной киновари, стираются на светлом ореховом и льняном маслах, причем краски употребляют покупные в толченом виде; краски стираются с указанным выше маслом на тонких дощечках из самшита, которые во время работы всегда держат в руке.

Эти так же, как и дальнейшие указания о различных методах импримату́р, почти дословно повторяют труд Арменини; Бизанио повторяет и то, что связующее вещество для импримату́ры телесного тона ему неизвестно; импримату́ра затем проскабливается ножом так, чтобы поверхность стала равномерной и гладкой; затем на нее переводится «припорохом» или другим способом рисунок, как это было указано выше, и хотя краски здесь составлены иначе, чем другие, относительно их смешения надо соблюдать те же правила, что и во фреске; разница только в том, что смешение производится на самшитовой дощечке, которую держат в руке; кроме того, надо иметь в виду, что не-

[1] У Бергера приведено на итальянском языке без перевода. *Прим. перев.*

[2] Bernardino da Campo, может быть, родственник семьи художников Кампо, процветавшей в XVI в. В 1568 г. Бернардини работал в качестве художника в своем родном городе. В 1584 г. он написал книгу о живописи под заглавием «Parer sulla pittura» («Мысли о живописи»), которая, быть может, содержит приводимый трактат.

зависимо от цены краски—зеленые, глазури, киноварь, лаки и неаполитанская желтая—должны быть стерты тончайшим образом, особенно в последних слоях при работе по подмалевку, сделанному грунтовыми красками; таким способом можно лучше всего закончить произведение.

Все дальнейшие указания о живописи на холсте, окончательной отделке живописной работы и лаках заимствованы у Арменини. Следующая глава «О красоте и законченности живописи» также почти целиком заимствована из главы X Арменини.

ДАЛЬНЕЙШИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Рядом с произведениями по теории искусства, появившимися в литературе XVI и XVII вв., в рукописном виде сохранились и документы, составленные в прежнем стиле рецептов. Как и большинство ранних сборников, обычно это—указания, списанные для частного употребления с других схожих рабочих книжек. Они, естественно, переходили из рук в руки и увеличивались путем приписок. Эти приписки делались без всякой последовательности, т. е. собственник добавлял в книжечку одно за другим то, что находил ценным. Таких книжек-рецептов от XVI в. и последующего времени сохранилось очень мало. Важнейшей из известных до сих пор является рукопись Марциана, части которой, относящиеся к живописи, были опубликованы Меррифильд. Большая часть (300 рецептов) касается медицины, хирургии и химии, и лишь около 100 рецептов дают ценные указания по живописи и технике искусства. К некоторым указаниям добавлены имена тех, от кого они заимствованы, или тех, кто их применял. Так например, упомянуты: Андреа ди Салерно, Сансовино, Джованни да Удине, Фондано. На этом основании Меррифильд считает, что составление рукописи можно отнести к началу XVI в. (между 1503—1527 гг.). К Андреа ди Салерно, который, по указанию Доминичи, жил некоторое время в Риме в качестве ученика Рафаэля, восходит рецепт № 326 о применении Gaismilch или молока других животных во фресковой живописи, чтобы сохранять от порчи синие краски (azzurro). В № 393 содержится рецепт Джованни да Удине для изготовления стюкко; последний применялся также и Якопо Сансовино, который умер в Венеции в 1570 г. Боргини рассказывает по этому поводу о совместных стараниях Джованни и Рафаэля узнать состав античного стюкко, найденного при раскопках в Риме, и о многочисленных опытах, сделанных в этом направлении, пока Джованни не придумал смешивать с гашеной

известью тонко истолченный травертин или мраморную пыль и делать из этого нужные фигуры и орнаменты. Вазари также приводит эти данные с еще большей обстоятельностью в биографии Джованни да Удине. В этой рукописи имеются многообразные рецепты для золочения стекла (№ 339), так же как и других видов золочения с луковым соком (№ 351, 352), и целый ряд рецептов лаков (№ 394—406) для всевозможных целей.

Рецепты для живописи содержат указания о смешении красок с маслами (№ 370, льняное и ореховое масло) и другими связующими веществами (№ 328, клей и яичный желток), а также и советы для росписи стекла.

Яичный желток фигурирует еще как примесь для масляных красок в достойном внимания варианте, называемом живописью «a putrido», на который мы уже указывали выше в связи с употреблением эмульгированных масел в живописи XV—XVI вв. Темпера этих масляных красок «a putrido», как это указано в конце № 309, состоит в добавлении яичного желтка к половинному количеству масляной краски и равному количеству воды. Применяемые красочные пигменты точно описываются. Так № 301 «о различных красках для того, чтобы писать и работать маслом «a putrido» и пр.» гласит: «Заметь, что существуют два вида красок: одни, которые не имеют корпусности, не кроют, а только окрашивают находящиеся под ними, как например, шафран; другие, которые имеют корпусность и совершенно покрывают лежащее под ними; но многие из последних красок враждебны друг другу, так что они смешением взаимно портят друг друга, как свинцовые белила и медянка или свинцовые белила и аурипигмент». «Если ты хочешь нанести белую, возьми хороших свинцовых белил; если хочешь красную, то возьми лака, сурика или киновари. Лак не имеет корпусности, поэтому возьми киновари и в зависимости от того, хочешь ли ты иметь краску более или менее темною, возьми больше или меньше лака. Если же ты хочешь ее иметь светлее, то добавь немного свинцовых белил, пока не увидишь, что достаточно, и т. д.».

Рец. 302. «Если ты хочешь составить телесную краску, возьми свинцовых белил и лака и сделай по своему усмотрению темнее или светлее.

Для зеленой бери зеленую лазурь (verde azzuro, медная синяя); ее ты можешь смешивать с неаполитанской желтой и свинцовыми белилами и делать по желанию темнее и светлее; если же у тебя не будет медной зеленой, возьми неаполитанской жел-

той или аурипигмента и медной синей. Смешай их для зеленой вместе, добавляя одного или другого то меньше, то больше, в зависимости от того, какой степени темноты хочешь иметь краску».

Рец. 303. «Фиолетовая. Смешай вместе свинцовые белила, медную синюю и красный лак; если ты хочешь иметь более темный цвет, добавь больше синей, если более светлый—белил, более красноватый—красного лака».

Рец. 304. «Желтая. Возьми настоящей неаполитанской желтой, чистого аурипигмента или охры, и так как она не имеет корпусности, сделай подмалевок свинцовыми белилами».

Рец. 305. «Черная. Возьми персиковых косточек и сделай из них уголь или обожги слоновую кость—из этого получается превосходная черная и т. д.».

Рец. 306. «Серая. Возьми свинцовых белил, зеленой земли, охры и черной, смешай их вместе и добавляй больше или меньше то одного, то другого, пока не достигнешь подходящего цвета».

Рец. 307. «Цвет камня. Возьми свинцовых белил, черной и лазури, для осветления добавь свинцовых белил. Для светло-голубого бери лазури и свинцовых белил».

Рец. 308. «Цвет дерева. Возьми охры, свинцовых белил, красной и черной, больше или меньше одного или другого, в зависимости от того, хочешь ли ты достигнуть более темного или более светлого цвета» (№ 307 и 308 у Меррифильд отсутствуют; они здесь добавлены из копии рукописи, которая была передана мне сеньором Соранцо, библиотекарем книгохранилища св. Марка).

Краски, неимеющие корпусности, следующие:

Рец. 309. «Медянка, лак, охра и зеленая земля; они хороши для смешения с корпусными». «Связующее вещество—темпера—этих (масляных) красок, приготовленных «a putrido», состоит из равных частей воды и яичного желтка в количестве, немного меньшем самой краски, и т. д.».

Из этого рецепта можно заключить о применении яичного желтка для эмульгирования масла в масляной живописи, на что мы уже указывали.

Рец. № 328 («Если хочешь писать на стекле») указывает на заметное распространение масляно-яичной эмульсии в области прикладного искусства. Особенно важно было сильно пристающее и удобное для обработки связующее вещество для красок по стеклу, так как подвергать обжигу на стекле умели лишь немногие краски, и большая часть украшений наносилась на необжигаемом связующем веществе.

В рецепте 325 («Различные краски для раскраски стекол для окон и других работ») приводится точное различие между красками, которые могут подвергаться обжигу, и такими, которые наносятся после обжига. Так, для достижения черного цвета служат железные опилки; лигатура свинца и олова—для белого и серебро для достижения желтых цветов. Кроме того, для украшения оконных стекол применялись еще цветные стекла из Германии. На таких стеклах можно рядом с обожженными красками исполнять любые украшения масляными красками. Для этого применимы краски, неимеющие корпусности, т. е. лессировочные, как лаки, медянка, косточковая черная, лазурь, ультрамарин, причем советуется раньше смазать стекло ореховым или льняным маслом (для стекла предпочитается последнее) и просушить в тени. По этой подготовке надо писать стертыми с маслом (т. е. «a putrido») красками и затем покрывать лаком. Подобным образом можно раскрашивать как окна, так и сосуды для питья и декоративного характера и украшать золотом и серебром, и, «хотя краски и не проникают в стекло, они все же сохраняются долгое время». При живописи на стекле «a putrido» можно сделать грунтовку горячим клеем и выполнять живопись с яичным желтком или названными красками. Само собою разумеется, что надо также покрыть лаком, так как иначе живопись не будет защищена от сырости. Но несомненно должна применяться и названная выше, в рецепте 309, эмульсия, так как она после высыхания нечувствительна к сырости, тогда как клей и желток от сырости пострадали бы. Особый рецепт рукописи Марциана гласит: «Возьми равные количества яичного желтка и жидкого лака (vernice liquida), хорошо смешай друг с другом и прокрой этим связующим кистью; оно защищает от воды и чего бы то ни было».

Золочение исполняется на стекле при помощи протрав (масляная позолота). Такая протрава (рец. 339) состоит из мастики, цинкового купороса, сандаракового лака—около унции, жженых квасцов и олифы (вареного льняного масла). Все достаточно хорошо стирается друг с другом и для загустения ставится на некоторое время на солнце. Кроме этой протравы, в рукописи Марциана приводится еще несколько рецептов для позолоты, которая наносится на различные основы—мрамор, камень (№ 346), доски, картонажные работы, стены, железо, гипс, кожу и т. п. Традицию всех этих ремесленных подробностей легко проследить, если сравнить эти рецепты с указаниями Ченнини. Ряд рецептов (№ 356—369) у Меррифильд не напечатан; они содержат советы для живописи миниатюр, осо-

бенно для приготовления «assisa», для наложения позолоты, которая должна полироваться. Затем следует другой ряд рецептов, содержащих клей и замазки для всех работ, которые только можно вообразить (№ 377—389 у Меррифильд не напечатаны); к ним, наконец, добавлены еще рецепты стюка и замазок для водопроводов и т. п.

Масляная живопись описывается особо в рецепте № 370. В нем рекомендуется стирать краски с льняным или ореховым маслом, как только возможно круче, т. е. с совсем маленьким количеством масла, и смешивать краску при работе, если она окажется слишком густа, с небольшим количеством масла при помощи кисти.

Рецепты лаков очень многочисленны и подробны (№ 394—406, у Меррифильд стр. 629—639). Частично это те же, которые описывают Арменини и Боргини; при этом для растворения смол применяется, с одной стороны, винный спирт, с другой—жирные масла.

Смола бензоэ рекомендуется в двух рецептах для более тонкой работы (в № 394 «о способах приготовлять лаки, и прежде всего такие, которые сохнут в тени», и в № 396 «о лаке, который очень быстро сохнет и может быть наносим в любом месте потому, что светел и превосходен на всякой самой тонкой работе»). Растворяется эта смола в многократно ректифицированном спирте, причем она превращается в порошок и понемногу расходится в винном спирте.

Янтарная смола растворяется в олифе (№ 395); смола сандарак толчется в порошок и варится с прозрачным ореховым маслом (1 унция смолы на 3 унции масла) на медленном огне, причем для запаха прибавляется некоторое количество ладана и достаточное количество жженых и толченых квасцов, отчего лак улучшается, и все, наконец, процеживается сквозь платок (№ 398). Для лютен, кожи, деревянных работ, холста и картонажей служат масляные лаки (№ 399, олифа с греческой смолой; № 400, олифа с мастикой и квасцами, свареные вместе на угольном, т. е. закрытом огне).

Мастичный лак (№ 401) приготовляется из 1 фунта мастики, $^1/_2$ фунта нефти и $^1/_2$ фунта орехового масла, которые растапливаются в бутылке на огне и, наконец, процеживаются.

Далее следует светлый и сохнущий лак для живописи (№ 402, превосходный светлый сохнущий лак, который хорош для масляных красок и всякой живописи). Он состоит из 2 унций хорошего светлого орехового масла, унции прозрачной греческой смолы и $^1/_2$ унции хорошей светлой мастики. Вещества эти

соединяются в горячем виде и варятся столько времени, пока не испарится одна треть; сюда может быть добавлено еще немного квасцов—от этого лак должен стать прозрачнее.

То же применение имеет лак, приготовляемый из olio di abezzo (№ 403, лак из olio di abezzo, который сохнет на солнце и без солнца). Для него берут совсем чистое, нерастворенное в скипидаре olio di abezzo (под которым, вероятно, надо понимать затвердевший крепкими кусочками смоляной бальзам—канифоль,—вытекающий из Pinus picea), которое соединяется на огне с льняным или ореховым маслом или нафтой, или употребляется в растопленном виде само по себе; для приготовления лаков лучшими считаются масла, загустевшие на солнце.

Прочие масляные лаки для более простых работ описываются еще в № 404 (льняное масло с сандараком и греческой смолой) и № 405 (льняное масло с греческой смолой и квасцами).

Как это видно из приведенного перечня, большинство живописных лаков масляные, так как растворителем является масло; отдельные рецепты указывают для бензойной смолы винный спирт. Скипидар в этих рецептах не применяется.

Второй сборник рецептов хранится в библиотеке Падуанского университета. Манускрипт Падуанского университета, напечатанный у Меррифильд и озаглавленный «Ricette per far ogni sorte di colore» («Рецепты для приготовления всевозможных сортов краски»), мог быть составлен в середине XVI в., так как короткое посвящение—сонет—называет принца Эммануила Филиберта Савойского, который умер в 1580 г. Вероятно, он частично списан с более старых записей и дополнен позднейшими приписками. За это говорит и то обстоятельство, что в нем описываются вещества и методы изображения, которые стали известными лишь в XVI в. Так например, некоторые рецепты содержат вещества американского происхождения, как кампешевое дерево, синее дерево и кошениль, которая после 1523 г. была сначала введена в Испании. Необыкновенно многочисленны рецепты лаков, в основу которых в качестве растворителей входят эфирные масла, как терпентиновое масло, спиковое масло и винный спирт. Часто встречаются упоминание «индийского лака» из гуммиевого лака (№ 88, Vernice indiana; № 93—о другом секрете приготовлять настоящий индийский лак; № 102—о способе приготовлять превосходный лак наподобие индийского; № 103—о другом лаке напо-

добие китайского), указания на китайские лаки (№ 140) и протравы из кампешевого дерева (№ 142), так же как подробные указания о приготовлении так называемой турецкой бумаги (№ 146 —об изготовлении волнистой турецкой бумаги разных цветов); все это указывает на влияние, которое начинала оказывать торговля с Востоком на ремесленные навыки. Особый интерес возбудили китайские лаки, ввоз которых производился с XVI в. через Индию; были приложены особые старания, чтобы производить работы, подражающие этим лакам; в книгах рецептов позднейшего времени «китайские» и «индийские» лаки играют большую роль: например, в «Мыслящем художнике» Кроккера дается не менее 15 таких рецептов.

Насколько мне известно, даваемые Падуанской рукописью указания об изготовлении турецкой бумаги—старейшие в своем роде. В позднейших рабочих книжках этот способ всегда описывается одинаково; он состоит в том, чтобы стирать некоторые краски индиго, аурипигмент, свинцовые белила, черную слоновую кость с винным спиртом и несколькими каплями бычьей желчи и затем каплями вкрапливать их на густой раствор гуммы (гуммитрагант); рисунок под «мрамор» делается посредством особых инструментов (игольных гребней, птичьих перьев и т.п.) и получается потому, что бычья желчь имеет свойство распространяться, а винный спирт препятствует, по крайней мере на короткое время, впитыванию накапанных растекающихся красок. Так называемая мраморная «форзацная» бумага, употребляемая в настоящее время переплетчиками, раньше изготовлялась подобным же способом; так же делали и пестрые книжные «обрезы».

Сведения о живописи и приготовлении красок занимают большую часть, т. е. 148 рецептов рукописи; первые 13 номеров так близки и схожи с данными трактата Ломаццо, что очень возможно, что оба автора использовали в качестве образца один и тот же источник. Большинство рецептов относится к живописи миниатюр; указания для масляной живописи отсутствуют. Фресковая техника упоминается лишь в одном рецепте (№ 40), где указывается, что краски нужно стирать с молоком, особенно «smalti и smaltini»,—указание, которое сходится с № 328 рукописи Марциана.

Интерес представляют еще едкие водки и грунты (№ 38, 39, 67, 68) для гравюр на меди. Грунт для травления очень схож с употребляемым ныне; это—паста из воска, мастики и ламповой черной, наносится она на подогретую медную доску; грунт может быть также закопчен посредством пламени. Едкая водка

составляется из крепчайшего уксуса, нашатыря, медянки и мышьяка.

Что касается лаков, то о них сообщается еще в особой главе. Уже было указано, что эфирные масла и продукты дестилляции здесь уже применялись для всех технических целей. Так мы находим лаки для кожаных и бумажных работ, так же как и для живописи на дереве и холсте, находим старые способы приготовлять смолы с маслами, так же как новые, путем растворения в скипидаре, нефти, или винном спирте[1]. Часто предписывается лак немного подогревать и сохранять покрываемый лаком предмет, картину и т. п. в тепле. Из этого можно заключить, что прежний обычай—ставить картины на солнце и покрывать их лаком на солнце—еще применялся.

Для более позднего времени здесь можно добавить рукопись Вольпато, автором которой был художник Джованни Баттиста Вольпато из Бассано. Вольпато (род. в 1636 г.) был учеником Новелли (1677) Из его работы, озаглавленной «Метод, которому надо следовать в живописи» («Modo da tener nel dipinger»), мы узнаем о живописных приемах венецианских художников середины XVII в. Кроме этой работы, после Вольпато сохранился еще ряд произведений по теории искусства, хранящихся в библиотеке Бассано:

1. Живописная правда, непосредственно открываемая молодым любителям.
2. Природа художница или трактат о светотени.
3. Доказательства, демонстрируемые на примере головы человека.
4. О конструкции мускулов.

Кроме того, им написана еще работа: «Блуждающий гонец к любящим живопись и счастливая весть прилежным (ищущим познания) юношам», напечатанная в 1685 г. в Виченце.

В «Modo da tener nel dipinger» мы опять встречаем излюбленную форму диалога, причем разговор ведется между двумя учениками-художниками, и старший из них сообщает младшему все важнейшие начальные правила, которые должен знать ученик, только что приехавший в город, где работает его учитель. Вольпато обсуждает, таким образом, различные технические детали, как грунтовку холста, стирание красок, приготовление кальки и другие механические работы, которые обычно поручались ученикам.

[1] О спиртовом лаке (№ 94 «О прозрачнейшем лаке для живописи и бумаги») уже было сказано раньше. Арменини также описывает спиртовой лак для живописи à sekko на холсте.

В рукописи описывается несколько видов грунтовки для картин на холсте, причем Вольпато замечает, что гладкое полотно требует и более тонкого грунта, и что «primatura» должна быть тонкой, потому что масло последней было бы вредно для красок, если бы краска грунта была нанесена слишком толстым слоем. Кроме масляных грунтов, описываются и другие способы грунтовки (с клеем и клейстером), равно и плохие методы, которых надо остерегаться. Указывая на картины Бассано, на их толстый слой гипсового грунта, который явился причиной образования кракелюра и осыпей, Вольпато описывает еще другой способ наносить имприматуру на предварительно проклеенный холст причем горшечная глина сначала мочится в воде, и после того как вода слита, в нее добавляется такое же количество льняного масла, и полученная в результате паста наносится шпателем на холст. Для второго слоя идет очень маленькое количество стертой грунтовой краски.

В дальнейшем течении беседы описывается подготовка стен под масляную живопись, приготовление прозрачной бумаги для кальки посредством пропитывания маслом и ее применение, графление на квадраты, способ проводить линии при помощи ниток, смазанных красящим веществом, стирание красок, чистка камня для растирки и т. п.

При указаниях о приготовлении лаков Лициниo советует Сильвио достать книги Арменини и Рафаэля Боргини и списать из них то, что ему нужно. Лициниo на вопрос Сильвио отвечает: «Может быть, эти книги есть у твоего учителя, тогда ты можешь ими воспользоваться, так как эти авторы писали и о других вещах, относящихся к живописи. Твой хозяин учен и, наверно, их имеет».

Сильвио: «Если они говорят о живописи, то они не будут описывать таких вещей, которые не имеют отношения ни к искусству, ни к художнику,—это ведь было бы неуместным; наша же работа незначительна и ремесленна; она не требует искусства и является лишь ремеслом».

Лициниo: «Они не имели намерения разделять эти вещи; во всяком случае хорошо, если художник об этом что-нибудь знает и умеет этим пользоваться: тогда, поручая это тем, на ком лежат эти обязанности, он может судить об исполненной работе; хотя для него и не обязательно приготовлять самому краски, он должен уметь различать их качество».

В этом замечании ясно выражен большой пиетет перед «высоким искусством», неимеющим отношения к чистому ремеслу. В глазах младшего художник стоит слишком высоко, чтобы

заниматься чисто техническими вещами. Этот взгляд завоевывает все большее господство и становится главенствующим в книгах об искусстве позднейшего времени. Поэтому напрасно искать в ученых книгах о живописи технических сведений. Это казалось художникам слишком незначительным; руководящей являлась лишь эстетическая точка зрения. То что связано с техникой, относится к ремеслу и в этом разрыве искусства с возможностью (Können) можно видеть начало технического упадка, который начинается в Италии в конце XVII в.

Вольпато стоит на той точке зрения, что художник должен по крайней мере уметь отличать хороший материал от плохого, а этого художники его времени достигали обращением с красками и всеми необходимыми предварительными работами уже во время ученичества. Но и это знание начинает все больше исчезать с тех пор, как все краски стали покупаться в готовом виде у торговца и выбор производиться лишь по виду. «Главное при выборе хороших красок» заставляет Вольпато сказать Лицинио—«их красивый вид», а в конце концов это важно принимать во внимание при всех обстоятельствах, если должны быть в совершенстве достигнуты колористические эффекты. Вольпато советует также при покупке быть настороже, так как «торговцы ради своей выгоды подделывают все краски» (значит уже и тогда!), но указывает отличительные признаки лишь для одного драгоценного ультрамарина.

В дальнейшем, в диалоге говорится еще о стирании масляных красок, составлении палитры, покрывании лаком, чистке старых картин, изготовлении пастельных карандашей и т. п. ремесленных вещах, к чему мы еще вернемся в дальнейших главах.

Здесь следует упомянуть также Брюссельскую рукопись[1], хотя она и не итальянского происхождения. Она написана в 1635 г. в Париже художником Пьером ле Брен, быть может братом французского художника Шарля ле Брен (род. в 1619 г.). В качестве современника Караччи, Рубенса и др. его записи имеют некоторое значение, так как его указания дают нам представление не только о технике французских художников середины XVII в., но и возможность судить о современных ему методах живописи других наций.

В построении рукописи автор не следует обычному порядку известных в то время теоретических рассуждений; кажется,

[1] Напечатано у Меррифильд, том II, стр. 766—841, с оригинала, находящегося в Брюссельской библиотеке.

что он скорее имел намерение составить краткий компендиум для любителей искусства, чтобы иметь возможность через объяснение фактов быстро подойти к наиболее существенным вопросам. Поэтому после краткого введения о значении «высокого искусства» он дает список наиболее нужных для живописи предметов, как-то: плита и ступа для стирания (красок), шпатель, мольберт, подставка для кистей, палитра, краски, холст и т. п. После этого он переходит к портрету и описывает, как надо исполнять контуры, тени, полутона и света. Затем идет совсем краткое упоминание о выполнении пейзажей, орнаментов и одежд; несколько глав посвящено освещению, композиции и красочной гармонии, причем все лишь в кратком изложении. В гл. II описывается темперная живопись, затем в гл. III— фресковая живопись и в гл. IV— живопись по стеклу. В следующей главе говорится о пропорциях человеческого тела и к ней примыкает особая глава «о красоте человеческого лица». В гл. VII помещен список красочных пигментов, с краткими указаниями об их происхождении и способе производства. Следующая глава содержит под заголовком «Несколько секретов живописи» целый ряд правил для живописи, как-то: о смешении красок и их применении в определенных случаях, о сохнущих маслах, лаках, грунтах для холста и т. п. О важнейших из пунктов рукописи будет сказано подробнее в связи с публикуемой одновременно рукописью де Майерна.

Гл. IX указывает, как надо «говорить о хороших картинах». Здесь даются примеры, как должен выражаться, говоря о произведении, настоящий знаток искусства, который никогда не должен восхищаться живописью как таковой, а главным образом предметом и реализмом изображения. Таковы, например, выражения: «Это не живопись, а действительность! Эти фигуры смотрят с таким естественным выражением на зрителя, что можно было бы поклясться, что они живые!» «Посмотрите на этих рыб! Налейте на них воды и они поплывут! Затем взгляните на качающихся на ветках и щебечущих птиц; кажется, что они вот-вот улетят и будут бороздить небо—так прекрасно они написаны!» «Посмотрите, как прекрасно положена драпировка! А белоснежные руки, жилки на которых кажутся движущимися при каждом биении пульса! Смотрите, как напрягаются мускулы! Можно было бы сосчитать ребра тела, а тело сделано так превосходно, как будто его вылепила сама природа! Действительно ли оно написано? Действительность это или произведение искусства?»

При просмотре этой главы невольно вспоминаешь полушутливую книжечку «Способ стать художником в 3 часа» («Le Moyen de devenir peintre en trois heurs», Paris, 1755). Однако все же это показывает безграничное почитание, которым пользовалось высокое искусство того времени. За этой главой следует краткий параграф с перечислением знаменитейших художников, начиная с Полигнота до Рубенса, и некоторых современников автора—Фреминэ, Вуэ, Лаллеман, Тьессон и др. После этого следует еще обширная глава (XI) о золочении, где самым точным образом описана как матовая, так и блестящая позолота.

Несомненно, во многих библиотеках хранятся еще и другие рукописи, подобные описанным выше, знакомством с которыми мы обязаны собирательскому усердию Меррифильд. Но даже энергии Меррифильд было бы недостаточно, если бы было нужно выявить все, что сохранилось до сих пор. Их издание и напечатание часто едва ли стоили бы труда, если вспомнить, что подобные сборники рецептов часто существовали во многих копиях, благодаря чему неизбежны повторения. Такова, например, рукопись, озаглавленная «Собрание секретов, рецептов и лекарств». Рецепты эти относятся к 1659—1711 гг. и многие из них содержатся в других рукописях, так что Меррифильд считает нужным привести из нее лишь короткую выписку.

Здесь, однако, нельзя обойти молчанием одного важного обстоятельства, а именно появления книг алхимических рецептов. Они имеют некоторое значение для знакомства с приготовлением красок, так как в них более подробно описаны способы их приготовления. Хотя алхимические книги преследуют прежде всего другие цели, но все же в алхимию уходят корни современной химии, которой мы обязаны усовершенствованными методами приготовления красок. В другом месте уже говорилось о том, что из книг об искусстве было удалено все, что носило характер рецептов, и последние «нашли себе приют» в ремесленных рабочих книжках, откуда затем с развитием книгопечатания распространялись дальше. Кроме опыта такие книги рецептов были единственным источником, из которого ремесленники могли черпать нужные им знания.

Вследствие этого количество алхимических ремесленных книг довольно велико; они появлялись в переводах на разных языках и во многих изданиях, постоянно пополняясь новыми рецептами. XVI в., видимо, был особенно благоприятен для подобной литературы. У меня есть книжечка без указания печатающего и года издания, озаглавленная «Кунсткамера, в

которой находится теофрастская тайна золотолитейщиков и т. п.», в которой говорится и об «искусном изготовлении всех красок, постоянно употребляющихся художниками, с опубликованием того, как надо добывать высшие сорта красок».

Подобно знаменитому алхимику Теофрасту Парацельсу, в качестве знатока «тайных искусств» славился и Бирелли; его произведения вышли в нескольких изданиях. Одно из них в немецком переводе озаглавлено: «Alchimia nova», т. е. золотое искусство или мать всем искусствам и т. д., благородного и превосходного Ганса Баттиста Бирелли фон Сенис, прилежно переведенное с итальянского на немецкий Петром Уффенбахиумом (Франкфурт-на-Майне, 1503). Сведения о живописи занимают в этой книге целую часть (стр. 466—538), а именно «Одиннадцатая книга этого произведения Иоанна Баттиста Бирелли, превосходного и знаменитейшего алхимика, поучает и говорит о разного рода прекрасных красках, и не только о том, как их можно делать и приготовлять, но и как ими пользоваться и писать». В CXLV гл. повествуется об искусстве приготовления красок; из техники живописи описываются главным образом темперы гумми и живопись миниатюр, указываются и некоторые лаки, но, например, о масляной живописи не говорится ничего. Большинство этих рецептов нашло затем место в книге об иллюстрировании Больца и в более поздних книгах об искусстве.

Подобное же произведение алхимической литературы озаглавлено: «De secreti universali di D. Timoteo Rosselli» (Венеция, 1544). Оно содержит в 7-й и 8-й книгах I тома ряд рецептов красок для живописи миниатюр; указания Розелли относительно золотого письма и золочения сходны с указаниями рукописи Марциана.

Прямо сенсационным можно назвать успех «Secreti» Алексиуса (псевдоним Hieronymus), так как эта книга появилась в переводе почти на всех европейских языках, и с первого издания (Венеция, 1555) до середины XVII в. понадобилось около 25 изданий. Такие собрания рецептов часто считались ценными рецептами мастерской, потому им и придавали большое значение. Я имею перед собой собрание подобных секретов в виде французской книжечки с заглавием «Собрание секретов для художников» (Париж, без указания даты).

Перечень подобных книг об искусстве легко может быть удесятерен. Здесь достаточно ограничиться указанием на их существование.

В заключение этого перечисления литературных источников по технике искусства надо еще добавить те, которые не являются ни предназначенными к печати произведениями, ни особыми рукописями. К ним принадлежат:

1. Договоры на заказы алтарей и картин.
2. Счета за выполненные работы.
3. Переписка между художниками и их заказчиками.
4. Отчеты о реставрационных работах над старыми произведениями искусства.

Каждый из вышеуказанных пунктов достоин известного внимания и представляет интерес, когда технические данные относятся к определенному художнику или определенному произведению. Из договоров мы узнаем о той предусмотрительности, с которой действовали заказчики, с самого начала по договору обеспечивая себе лучшие материалы, хорошие краски, чистое золото и т. п.[1]. Счета дают сведения о красках и связующих веществах, пополняя и иногда уточняя и подтверждая другие письменные источники[2]. Многочисленные указания в сохранившихся письмах художников и их покровителей также дают нам возможность заглянуть в их работу и таким путем узнать о том или другом техническом навыке[3]. Наконец, отчеты о реставрациях и раскрытии старой живописи и вытекающие из этого выводы имеют также большое значение для определения техники произведения и приемов мастера, особенно, когда найденные результаты могут подтвердить исследования, произведенные другим путем[4].

В многочисленных сохранившихся цеховых книгах и других, схожих ремесленных статутах мы находим мало данных о технике. Они обычно говорят об отношениях сочленов между собой и с посторонними, не касаясь самого ремесла искусства.

[1] Сравни контракт Пьетро Перуджино с перуджинскими монахами, от 6 марта 1495 г. (Гуль. «Письма художников», № 29). Контракт Гвидо Рени с представителями болонского шелкового цеха (там же, № 20).

[2] Выписки из счетов времени Эдуарда I Английского (1274—1295) опубликованы Смитсом в «Antiquites of Vestminster», 1837. См. еще у Истлэка записи о платежах за краски и живописные материалы, касающиеся художника Андреа Пизано Делла Валле.

[3] Здесь особенно следует указать на книгу Gaye. «Неизданная корреспонденция художников», 1840, и Гуль «Письма художников» в трех томах, 2-е изд., Берлин, 1880 г.

[4] Меррифильд. Разговоры с итальянскими реставраторами; отчет о реставрации картин в венецианских гос. галлереях и о фресковой живописи.

Некоторый интерес, быть может, представляет один параграф сиенского цеха художников, в котором запрещалось употреблять менее ценные краски вместо известных дорогих, или полуценное золото вместо настоящего, со штрафом в 10 лир за каждый отдельный случай. Очевидно, это распоряжение имело целью предохранить произведения искусства от снижения цен и от злоупотребления дешевыми сортами красок [1].

[1] Статуты искусства сиенских художников 1355 г., гл. XII, о том, что нельзя применять одно золото вместо другого и одну краску вместо другой. Приказываем так же, чтобы никто из художников-живописцев не осмелился и не вздумал употребить в работах, которые обещал исполнить золотом, серебром и определенными красками, полуценное золото вместо чистого, олово вместо серебра, немецкую лазурь вместо ультрамарина, голубую и индиго вместо лазури, красную землю или сурик вместо киновари; и кто подделает указанные вещи, за каждый раз наказуется и штрафуется в 10 лир.

Сравни книгу Пражского цеха художников, изданную М. Пангерль («Quellenschr. für Kunstgeschichte», XIII, Вена, 1878), где за предложенный заказ по пониженным ценам налагались особые наказания.

ЧАСТЬ II

Испанские источники

ЧАСТЬ II

ИСТОРИЧЕСКИЕ

I

ИСПАНСКИЕ КНИГИ ОБ ИСКУССТВЕ ПАЧЕКО И ПАЛОМИНО

Для техники XVII и XVIII вв. названные авторы имеют выдающееся значение. Несмотря на их полное подчинение итальянскому влиянию, при более внимательном изучении у них все же можно найти некоторые отличия технического порядка, которые стоят в большей связи со старыми традициями, чем с итальянскими образцами. Не забывая, что многие испанские художники получили свое образование в Италии, все же в отношении техники можно заметить приемы, которые, вероятно, должны быть отнесены к периоду расцвета мавританского владычества. Нам следует здесь напомнить о том, что многие отрасли искусства проникли в Европу через Испанию, как например, ньелло, кордуанские кожаные изделия, изготовление искусственного жемчуга и драгоценных камней, как это видно из Болонской рукописи XV в., составителем которой был испанский художник из Толедо мастер Якобус. То что технические живописные традиции существовали, стоит вне сомнений; так, в комментариях Гуавара к произведениям Витрувия, составленных в 1550 г., преобладает довольно самостоя-

тельная техника, которая затем была отмечена и более поздней литературой[1].

Блестящая эпоха итальянского искусства дала почувствовать свою силу и испанским художникам. Мы видим, что Чеспедес (1538—1608) много лет работал в Риме в качестве ученика у Цуккеро, что повлияло и на его литературную деятельность. Его изыскания в области античного искусства изложены в большом труде «О сравнении античной и современной живописи и скульптуры», откуда много цитирует Пачеко. Чеспедесом напечатаны также и части дидактического стихотворения о живописи. Пачеко (1571—1664), автор первого учебника по живописи, был учеником Луиса Фернандез и учителем Веласкеза; закончил ли сам Пачеко свое образование в Италии не указывается (см. Viardot. «Notices sur les Peintres de l'Espagne»); итальянской же теоретической литературой по искусству он, однако, вполне овладел. Его широко задуманный труд о живописи «Искусство живописи в древности и его величие» вышел в Севилье в 1649г.[2], и в нем видна большая начитанность автора по данному вопросу, начиная с Л. Б. Альберти и до его времени. Неудивительно, что им многократно цитируются Карло Дольче, Вазари, Арменини и др., ему известна и книга Ван Мандера, и не напрасно Кардуко и Паломино называют его «ученым мужем».

В первых двух томах своего труда Пачеко касается исключительно теории живописи, объясняет ее происхождение и говорит со ссылками на историю о ее превосходстве над другими искусствами, ее почитании в старое и новое время, затем он пишет об отдельных частях живописи—рисунке, композиции, колорите,—как это делал Ломаццо, и трактует о свете, тени и т. п., согласно господствующим в то время воззрениям. Лишь третья часть посвящена технике живописи, а именно способам выполнять эскизы, рисунки, картоны, писать темперой, исполнять миниатюры, декоративную живопись и фрески; в трех дальнейших главах говорится о масляной живописи и видах матовой и блестящей позолоты. За этими главами о технике следуют отдельные отрасли живописи, как изображение цветов и фруктов, пейзажей, животных, наконец портретная живопись; особая глава трактует «о благотворном влиянии искусства жи-

[1] См. книгу Бергера «Техника фрески и сграффито», где об этом говорится подробнее.

[2] Первое издание мне увидеть не удалось; последующие цитаты приведены по новому, дословно точному изданию Cruzada Villaamil Madrid. 1866. *Прим. Б.*

вописи на характер», заканчивается книга подробным указанием способов изображения святого предания.

В отношении выполнения рисунков и картонов Пачеко придерживается указаний Вазари. Приемы темперной живописи также мало отличаются у него от общепринятых; однако мы из изложения Пачеко видим, насколько этот вид живописи был распространен в его время. Он сообщает, что лучшие севильские мастера придавали значение тому, чтобы совершенствоваться в этой технике, и считали ее необходимой в качестве предварительного упражнения перед масляной живописью.

Первая наиболее распространенная манера называлась «Pintura de las Sargas» (саржа, саржевая ткань). Краски, в том числе и употребляемые в масляной живописи, стирали с разведенным водой клеем или клейстером, причем его сначала размягчали в воде, а затем кипятили на огне, добавляя нужное количество воды. В качестве белой краски служил гашеный гипс. Пользовались также мездровым клеем. Этим клеем предварительно прокрывали холст или стену и особенно зимой заботились о том, чтобы краски были теплыми, т. е. чтобы они не застывали. Для того чтобы устранить это досадное неудобство, некоторые примешивали к клейстеру немного голубиного ~~навоза~~ помёта. (!). Если стена, которую расписывали, была старой и не очень чистой, к клейстеру добавляли немного бычьей желчи или стертых с водой отростков луковиц чеснока и поверх этого наносили слой обыкновенного тонко стертого гипса; то же делали и на больших холстах. Для картин на дереве Пачеко описывает метод «старых» художников—заклеивать доски полотном, наносить грубый и тонкий гипс и шлифовать поверхность до того, как на ней писать, подобно тому как это описывает Ченнини, а за ним Вазари и другие. Упоминая о старoитальянской темпере с яйцом и фиговым молоком, Пачеко отмечает, что, согласно тексту Вазари, вода не добавляется в смесь.

Касаясь живописи «a guazzo», которую «в настоящее время применяют фламандцы и итальянцы», Пачеко пользуется указаниями Céspedes, научившегося этой технике в Италии. При ней, так же, как и при ранее описанной технике, краски стираются с водой и приготовляются в виде темперы с мездровым клеем, но для того чтобы лучше объединить тона между собой, холст смачивают во время работы с оборотной стороны. Особенно удобен этот способ для живописи серым по серому или бронзовой краской, так как благодаря этому легче достигается желаемая мягкость. Интересно отметить, что художники того времени часто отзывались об этой технике с насмешкой, и ав-

тор цитирует меткое замечание одного итальянца, который ее называет методом для гусей, «так как все[1] достигается водой и опять-таки водой». Этот прием для живописи «a guazzo», на досках и на стене, как это понятно само собой, неприменим.

Третий способ приготовления темперы таков: берут смесь целого яйца с половиной стакана воды, бросают туда фиговый лист и все сильно взбалтывают до образования пены. В качестве основы служит не очень сильно проклеенный холст, который трут пемзой, а также бумага и картон. Светлые, средние и темные тона заранее замешиваются в маленьких чашечках, и все наносится по сырому два или три раза, для того чтобы достигнуть прекрасной равномерной поверхности.

Затем следует еще способ письма по негрунтованному белому холсту или тафте, причем их прокрывают раствором квасцов, а краски смешивают с жидким раствором гумми в воде. В указаниях о живописи миниатюр на бумаге или пергаменте (с гуммиарабиком и водой) приводятся и более старые связующие вещества (рыбий клей, пергаментный клей, мед и сахар, стр. 32).

В данных Пачеко о фресковой технике (стр. 47 и сл.) ясно сказывается итальянская традиция; указания о масляной живописи полностью следуют соответствующим главам Вазари, Ван Мандера и др., и братья Ван Эйки восхваляются как изобретатели масляной живописи. Отдельные детали, как грунтовка под масляную живопись, очищение масел для живописной работы и приготовление лаков, будут приведены дальше. Они столь же важны для XVII в. и живописи Рибейра, Веласкеза и Мурильо, как указания Паломино для испанских художников XVIII в.

Первая часть большого труда Паломино о живописи, озаглавленная «En Museo Pictorico», вышла в 1715 г., а в 1724 г. появилась вторая и одновременно третья части, содержащие жизнеописания испанских художников. В первой части этого, построенного на широкой базе труда—в подробных дидактически-философских и математических экскурсах—говорится о теории живописи, ее видах и законах. Вторая часть посвящена практике. Автор начинает с поучений начинающему художнику, затем говорит об анатомии человеческого тела, рисовании и композиции, грунтовке холста и досок для масляной темперной живописи, о фресковой технике, о красках и лаках и

[1] Здесь надо еще заметить, что guazzo XVI в., видимо, отличалось от только что описанного.

практике живописи, о перспективе, колорите и других нужных сведениях.

Паломино жил в такое время (1663 — 1726), когда об искусстве много писали, но настоящая техника понемногу утрачивалась; изучали теорию и небрежно относились к практике. Поэтому его труд должен был объединить все, что требовалось знать о живописи. В целом он действительно много шире и обстоятельнее «Arte de Pintura» Пачеко. Он гораздо свободнее относится к теме и менее зависим от итальянской литературы XVI в. В отношении техники он описывает лишь общепринятые в его время методы и подробно распространяется о красочном материале. Пачеко охотно выставляет себя на первый план, перечисляет свои произведения и честь, которые они ему доставили; Паломино же этого никогда не делает, а тем, что он посвящает истории искусства отдельный том, он сильно разгружает техническую часть своего труда.

При обычном подразделении различных видов живописи Паломино говорит и о текстильном искусстве, о достигшем в Испании большого расцвета тканье гобеленов, о наборных работах из металла, мрамора, дерева и из окрашенного различным образом гипса (искусственный мрамор), наконец о методах энкаустической живописи, краски которой плавятся при помощи огня. К этому он причисляет прежде всего античную восковую живопись по Плинию, затем живопись на глиняной посуде, живопись на фарфоре, на стекле и эмали. За этим следует живопись темперной, фресковой и масляной техники (кн. 1-я, гл. VI). Для первой служат «клейкие вещества», которыми разжижаются краски, т. е. клеи, гумми и схожие с ними вещества. Под видом этой техники является иллюминирование, при котором краски стираются с гумми и с водой, а света оставляют незакрашенными; иллюминированию родственна миниатюра, но только в ней тона объединяются не штриховкой, а пунктиром (живопись на слоновой кости); затем упоминается гуашь, которая выполняется без белил на тонком белом холсте при постоянном смачивании его с оборотной стороны простой водой, причем в качестве связующего служит клей или очень жидкий раствор гумми в воде.

Наконец, автор переходит к собственно темпере, при которой все краски смешиваются с белилами и потому являются по преимуществу кроющими. Эта белая краска обычно гипс или свинцовые белила. В V гл. 6-й книги (стр. 110) делаются указания о приготовлении грунта для этой живописи. Когда поверхности стены, доски или холста достаточно гладки и отшлифо-

ваны, на них наносят слой теплой клеевой воды; если в дереве есть смолистые места, они счищаются и натираются чесноком; с ним же варится и нужный для грунтовки клей (луковицы предварительно раздавливаются). Этот чесночный клей служит для грунтовки дерева. Другие основы такой подготовки не требуют. Затем, как обычно при грунтовке, следуют слои гипса с клеем. Для стирания грунтовых красок служит мездровый клей, который для первого слоя должен быть крепким, а для остальных жидким.

Сведения относительно фресковой живописи подробно изложены Паломино во второй части его труда, где приводятся и некоторые наиболее важные детали, касающиеся грунтовки под масляную живопись, высыхающих масел, лаков и красок. Нечего и говорить, что и Паломино в отношении масляной живописи следует общепринятым в его время воззрениям, приписывая изобретение масляной живописи братьям Ван Эйкам, которые обнаружили «свойство льняного масла высыхать» и посредством смешения красок с этим маслом открыли новые пути для искусства живописи. При перечислении красок для масляной живописи Паломино указывает на предпочтительное применение для синих и белых красок орехового масла, в то время как другие краски должны приготовляться с льняным маслом.

Обширные главы о выполнении тела, одежды, подмалевка пейзажей и т. п. не представляют в техническом отношении ничего нового и достойного упоминания.

II

ТЕХНИЧЕСКИЕ ДЕТАЛИ В ИСПАНСКИХ КНИГАХ ОБ ИСКУССТВЕ

Грунтовка Пачеко для масляной живописи

1. «Стена для живописи должна быть свободной от сырости, а штукатурка из извести или гипса должна быть просушена в течение многих дней. Для того чтобы сравнять неровности, можно нанести слой теплого мездрового клея, смешанного с небольшим количеством бычьей желчи и несколькими растолченными головками чесноку. Когда этот слой высохнет, царапины и углубления выравниваются тонко просеянным гипсом, и поверхность проходится скребком. Затем все покрывается вторым слоем того же гипса, приготовленного с горя-

чим клеем, и после высыхания еще раз шлифуется. Потом нагревают нужное количество льняного масла, смазывают им широкой кистью всю поверхность и дают маслу впитаться. Некоторые повторяют это два раза и дают стене просохнуть в течение нескольких дней летом, а зимой 10—12 дней. За этим следует слой «imprimacion» из льняного масла с достаточным количеством белил, с небольшой примесью сурика и умбры для лучшего высыхания. Этот первый слой должен наноситься быстро и жидко, но равномерно короткой мягкой кистью. Когда этот слой высохнет, можно нанести второй, несколько более корпусный с меньшим количеством масла, а после высыхания протереть поверхность шершавой бумагой; тогда стена становится подходящей для живописи». Относительно дальнейших способов Пачеко ссылается на Вазари.

2. «Деревянные доски (из каменного дуба или кедра) после того, как они скреплены друг с другом посредством шпонок, покрываются не слишком крепким клеем с чесноком; к этому примешивается обыкновенный жженый и просеянный гипс; затем наносится 3 или 4 слоя этой смеси для того, чтобы выравнять углубления, и в 5 или 6 приемов наносится грунт, в собственном смысле слова. После высыхания доска выскабливается острым ножом или рубанком, пока она не будет совершенно ровной. Затем следует не слишком темного тона «imprimacion» из свинцовых белил и умбры с достаточным количеством льняного масла. Когда этот слой высохнет, поверхность протирают бумагой».

3. «Подготовка холстов в различных местах различна. Некоторые применяют клейстер из ржаной или тонкой муки, оливкового масла и небольшого количества меда; этим клейстером смазывают поверхность холста, чтобы заполнить поры, шлифуют пемзой и поверх этого дважды грунтуют масляной краской.

Другие раньше проклеивают перчаточным клеем, затем прокрывают растворенным в том же клее просеянным гипсом, размазывают его при помощи кисти и скоблильного ножа, для того чтобы заполнить промежутки между нитями, и, наконец, протирают пемзой и грунтуют по этому два раза масляной краской».

«В Мадриде некоторые применяют для грунта на холсте мездровый клей с просеянной золой вместо гипса. Они

наносят слой при помощи щетинной кисти или шпателя, дают высохнуть, шлифуют пемзой и покрывают имприматурой из красной охры, стертой с льняным маслом.

Другие предпочитают грунтовку из свинцовых белил, сурика и угольной черной, стертых с льняным маслом; эта имприматура кладется по клее-гипсовому слою. Однако опыт мне показал,—добавляет Пачеко,—что всякий грунт из муки, гипса или золы отсыревает и современем гниет, картины трескаются и шелушатся, поэтому я считаю более надежным некрепкий перчаточный клей, который намазывается или распространяется по холсту в холодном виде, чтобы заполнить поры холста; затем холст шлифуется пемзой и по этому грунтуется. Я считаю, что также не плохо прошлифовать натянутый холст пемзой, оставить волокна взлохмаченными и тотчас же покрывать клеем. Лучшая имприматура состоит из употребляемой в Севилье горшечной глины, размолотой в порошок и смешанной с клеем и льняным маслом. При помощи этого состава покрывают холст очень ровным слоем, дают просохнуть и шлифуют пемзой, для того чтобы можно было во второй раз покрыть совсем тонким слоем, который тоже шлифуется; можно на это нанести еще и третий слой, который—для того чтобы придать ему больше корпусности—приготовляется из горшечной глины с небольшим количеством свинцовых белил, хотя можно обойтись и без них. Я, однако, должен сказать, что непроклеенный холст может быть очень хорошо загрунтован этими тремя слоями имприматуры, хотя, как сказано, годится и некрепкий клей». По этому способу Пачеко исполнил шесть картин на холсте в монастыре де ла Марсед, которые со времени написания в 1600 г. не обнаруживают повреждений.

Сиккативы и лаки Пачеко

Говоря об исполнении драпировок, Пачеко упоминает следующие сушащие средства для масляных красок. Стертый с жирным льняным или ореховым маслом флорентинский лак всегда требует немного сиккатива, приготовленного, со стеклом или свинцовым глетом, следующим образом: льняное масло смешивается с небольшим количеством истолченного в порошок глета и варится на огне. Оно достаточно сварено, когда брошенный туда кусок хлеба станет, как обжаренный. Это обычный сиккатив, который не портит кармина.

Хорошо также варить жирное масло с суриком, применять купорос, стертый с маслом или добавленный в виде порошка к краскам.

Для отбелки льняного масла рекомендуется следующее средство: берут чистого и прозрачного льняного масла в стеклянной бутылке, добавляют к нему 3 унции крепчайшего винного спирта и 2 унции лавандового семени и ставят на 14 дней на солнце, взбалтывая по два раза в день. Таким образом, масло станет прозрачным и чистым. Для употребления его переливают в другой сосуд. Это масло служит для белых и синих красок, а также для телесных тонов.

О различных сортах лаков Пачеко говорит в дальнейшем разделе и описывает следующие сорта лаков:

1. ½ фунта льняного масла разогревается на горячих углях, к нему добавляются 3 очищенных головки чеснока, и все варится до тех пор, пока опущенное туда куриное перо не будет скручиваться; тогда добавляют четыре унции истолченной в порошок можжевеловой смолы, которую арабы называют сандараком, и все варится до тех пор, пока масса достаточно загустеет; для того чтобы увеличить количество масла и улучшить лак, можно добавить лавандового масла.
2. Для другого лака берут толченой и просеянной мастики, заливают ее ореховым маслом, ставят в сосуде на слабый огонь и мешают до тех пор, пока лак не растворится; тогда снимают с огня и добавляют немного лавандового масла.
3. В сосуд помещают желаемое количество лавандового или спикового масла, толченого сандарака и немного завязанной в тряпочку мастики и ставят на горячие угли или легкий огонь. После того как сандарак растворится, снимают с огня, вынимают тряпочку и добавляют немного крепчайшего винного спирта, больше или меньше, в зависимости от того, должен ли лак быть более жидким или более густым.
4. Четвертый вид лака приготовляется из описанных выше лаков, их разбавляют спиковым маслом и выставляют на солнце.
5. Еще один лак приготовляется из двух унций хорошего винного спирта и одной унции мелко истолченной мастики, которые соединяются на медленном огне; после охлаждения сюда добавляют две унции петролеума.

6. Прекрасный лак для картин составляется из 2 унций самого лучшего сандарака в порошке, 2 унций шестикратно дестиллированного спирта и ½ унции спикового масла, соединенных друг с другом на медленном огне.
7. Для картинных рам служит лак из 2 унций льняного масла, 2 унций пиниевой смолы и 1 унции масла «sapo».
8. Следующий вид лака состоит из унции бензоэ и 2 унций крепкого винного спирта, растворяемых на слабом огне; к этому добавляется ½ унции светлого терпентинового масла.
9. Последний вид лака приготовляется из унции терпентинового масла и унции очень чистого французского терпентина; терпентин согревают отдельно на огне, пока он не растворится, а затем тотчас выливают в терпентиновое масло и смешивают чистым шпателем. Лак остается хорошим самое большее месяц и должен применяться в свежем виде.

III

УКАЗАНИЯ ПАЛОМИНО

Грунтовка Паломино для холстов и других поверхностей

1. В случаях, требующих быстроты, холст можно смазать слоем клея и писать по нему масляными красками без дальнейшей подготовки. Так же пишут масляными красками на дереве, на меди или на стекле, если последнее протерто чесноком.
2. Обычно холст перед натягиванием следует смочить и хорошо отжать. Подготовка производится двумя способами. При первом, более старом применяется пшеничный клейстер, разбавленный до жидкого состояния горячей водой; некоторые добавляют немного меда и льняного масла, но отнюдь не оливкового масла. Масса немного нагревается на медленном огне и намазывается на холст посредством шпателя или плоской железки; некоторые пользуются для этого соответственным дубовым или буковым шпателем. Наносимый слой должен быть равномерен и иметь лишь ту толщину, которая необходима, чтобы заполнить промежутки (в ткани холста). Однако этот способ нельзя рекомендовать для сырых мест, так как от этого холст легко плесневеет, и живопись портится. Поэтому принято до «imprimacion» льняным маслом протирать холст пемзой для того, чтобы масло могло впитываться в холст и сохраняло его от пов-

реждения; по той же причине второго слоя клейстера лучше избегать.

Второй способ состоит в применении мездрового клея. Последний должен наноситься не горячим, а теплым и быть не слишком крепким. Затем холст трут пемзой и наносят второй слой клея, который, однако, уже не нужно тереть пемзой.

Затем на подготовленный согласно этим двум способам холст следует «imprimacion» с маслом; в Андалузии и в других местах последняя приготовляется с глиной, которую находят в реках и низменностях и которая в этих местностях служит для изготовления кирпича; там же, где ее нет, берут мел, называемый в Мадриде «tierra de Esquivias», употребляющийся горшечниками. Эту глину тонко стирают в ступе, просеивают сквозь сито, добавляют немного красной земли или охры и хорошо смешивают всю массу с льняным маслом так, чтобы имприматура была не слишком густой и не слишком жидкой. Затем все тонко стирают маленькими частями на мраморе и добавляют немного старых остатков красок, оставшихся от хорошо сохнущих красок. Если же таковых нет, добавляют в зависимости от количества одну или две порции темной умбры, так как глина и мел с маслом сохнут плохо. Эта грунтовка затем тщательно и равномерно намазывается на подготовленный холст, а после высыхания шлифуется пемзой. Затем следует еще второй такой же слой, которому дают высохнуть и который перед тем, как писать, также следует протирать пемзой.

3. Деревянные доски можно покрывать масляной «imprimacion» без дальнейшей подготовки тотчас же после того, как они опилены рашпилем и отшлифованы; слой надо наносить ловкой и равномерно мягкой кистью, а после высыхания проскоблить скребком и покрыть вторым таким же слоем. В крайнем же случае достаточно и одного слоя. Против наносимого обычно многими первого слоя клея Паломино высказывается потому, что этим закрываются поры дерева, и масло не может в него глубоко проникнуть, что влияет на прочность живописи.

Более старый метод грунтовки деревянных досок состоит в многократном нанесении известным способом гипса с клеем. Для лучшей связи гипсовых слоев здесь вместо холста намазывается слой чесночного клея, приготовляемого из клея, сваренного с головками чеснока, для того

чтобы грунт не осыпался в смолистых местах дерева. Затем следует шпаклевка неровностей гипсом с клеем, троекратное нанесение обычного грубого гипса, далее идут три слоя тонкого гипса, шлифовка, еще слой мездрового клея и, наконец, двойная масляная имприматура из очень тонко стертых красок. Однако при такой подготовке возникает опасность, что грунт от слишком крепкого клея легко станет трескаться, потеряет свою силу, и в этом отношении преимущества грунтованного холста очевидны.

4. Медные доски, на которых особенно любили писать, получали такую же подготовку, как и деревянные доски, но их гладкая поверхность должна быть предварительно натерта чесноком, так как иначе в местах углублений, если таковые имеются, «imprimacion» плохо сохнет. Масляный грунт равномерно намазывается и хорошо выравнивается.

   Тафта и шелк раньше смазываются теплым мездровым клеем или крепким гумми и затем грунтуются тонко стертыми красками.

5. При масляной живописи на поверхности стены последняя раньше покрывается слоем горячего клея, затем слоем гипса с клеем, для того чтобы закрыть шероховатости, и, наконец, масляным грунтом, который описывает и Пачеко. Для сырых же мест клеевой грунт не годится, и вместо него применяется грунтовка из льняного масла, сваренного с чесноком и небольшим количеством сурика.

Относительно причины гибели многих выдающихся картин Паломино высказывается в том смысле, что применявшаяся раньше грунтовка с просеянной золой и клеем для картин вредна. Знаменитейшие произведения Рибейры стали настолько жесткими и настолько потеряли эластичность, что их при перевозке нельзя скатывать, не поломав красочного слоя. Холст раньше покрывали слоем клея, затем «cernada» для заполнения неровностей в виде клейстера, а после шлифовки пемзой еще слоем клея и, наконец, совсем тонкой масляной «imprimacion»; все это может только способствовать образованию трещин. Можно считать безошибочным правилом, что чем тоньше сделана грунтовка и виднее структура холста, тем лучше и прочнее будет картина, и чем грунтовка лучше впитывается, т. е. получает более крепкую связь с основой, тем прочнее будет картина.

МАСЛА ПАЛОМИНО

1. Льняное масло.
2. Ореховое масло.

Если нельзя иметь орехового масла, льняное масло может быть отбелено следующим образом: его наливают в сосуд, добавляют некоторое количество свинцовых белил, посильнее размешивают, ставят на солнце или в тень, в течение трех дней ежедневно взбалтывают, после чего и употребляют; если это повторять слишком часто, оно густеет.

Другое масло для белых и синих тонов (вместо орехового)—пиниевое масло, которое добывается тем же способом, как ореховое масло, посредством прессовки толченых, очищенных и смоченных водой или белым вином семян плодов пиний в теплом виде.

В качестве сиккатива для льняного масла служит сурик, серебряный или свинцовый глет, которых берется одна унция на фунт масла, с добавлением толченого стекла и раздавленной очищенной головки чеснока. Все ставится на огонь в наполненном до половины горшке и при непрерывном помешивании варится до тех пор, пока чеснок не будет казаться зажаренным. Его удаляют шумовкой и дают всему осесть.

По второму методу некоторое количество старых красок заливается в глазурованном сосуде льняным маслом, известное время варится, перемешивается и оставляется в покое; так получается очень светлый и превосходный сиккатив (Dicköl или Standöl—льняная олифа), который служит для всех красок за исключением синих и белых.

Для белого и синего берут ореховое масло, добавляют толченого стекла, свинцового глета и стертых с тем же маслом свинцовых белил с небольшим количеством сурика, примерно по унции каждого на ½ фунта орехового масла, и в течение некоторого времени кипятят в сосуде, поставленном в воду; благодаря этому сиккатив делается много светлее и не менее сильным.

Сушащие средства смешиваются с красками на палитре; для этого служат тонко истолченное стекло, стертое с льняным или ореховым маслом, цинковый купорос и жженый квасцовый камень, стертые с льняным маслом. Их, как и краски, можно хранить в пузыре.

Лучшим же сиккативом является стертая с льняным маслом медянка, особенно для красных и черных красок; однако при этом надо соблюдать большую экономию. Количество медянки варьируется—в зависимости от желания художника—между величиной лесного ореха и булавочной головки. Сиккативом служит стертая с ореховым маслом смальта, которая—так же как и другие сушители—в умеренном количестве примешивается на палитре к ультрамарину или индиго.

ЛАКИ ПАЛОМИНО

1. Обычный лак из терпентинового масла приготовляется из 2 унций терпентина и 2 унций греческой смолы, разогреваемых вместе с 4 унциями терпентинового масла. Если лак покажется слишком густым, количество терпентинового масла увеличивается. Как живопись, так и лак при употреблении надо согревать.
2. Лак из мастики и терпентинового масла. Толченая мастика растворяется в горячем ореховом масле и добавляется терпентиновое масло в количестве, равном первым двум составным частям. В случае надобности для более быстрого высыхания могут быть взяты одно терпентиновое масло и мастика.
3. Лак из терпентинового масла и копаловой смолы состоит из 3 частей терпентинового масла и одной части копала, растворяемого в теплом виде.
4. Лак из можжевеловой смолы и спирта. Две унции чистой можжевеловой смолы (сандарака) и две унции алкоголя нагреваются на легком огне или при помощи солнца до растворения смолы, а затем добавляют ½ унции лавандового или одну унцию терпентинового масла (лак употребляется для живописи и предметов прикладного искусства).
5. Лак из бензоэ состоит из 1 унции бензоэ, растворенной в 2 унциях алкоголя, с добавлением ½ унции светлого пиниевого терпентина.
6. Лак из яичного белка приготовляется обычным способом.

Затем следуют еще золотистый лак—масляный лак с алоэ в качестве красящего вещества; лак для имитации индийских лаковых работ, состоящий из раствора шеллака (?) в алкоголе; светлый лак, состоящий из раствора бензоэ, для тех же целей, наконец лак для покрывания офортов и травления.

СПИСОК КРАСОК ПАЛОМИНО

Краски для темперы

Гипс, охра, красная охра, сангина, венецианская умбра, кармин, черная земля, мел, смальта, индиго, горная зеленая, зеленая земля, луковая зеленая, киноварь. Затем отдельно для прикладной живописи (Staffiermalerei) употребляются:
свинцовые белила, натуральная и искусственная лазурь; минеральная; синяя—пепельная синяя, настоящий

ультрамарин, фиолетовая краска, приготовляемая из растений; лакмус (?); аурипигмент, неаполитанская или свинцовая желтая—светлая и темная, гуммигут; соковая зелень, минеральная зеленая, лучший сорт которой называется verde montana, шафран, жженая охра; черная из копоти, ламповая черная, костяная черная, угольная черная; медянка.

Краски для фрески

Натуральные краски:

известковые белила, мраморная белая; светлая и темная охра; красная земля, сангина, кровавик, английская красная; железная фиолетовая(?); темная венецианская умбра, зеленая земля из Вероны; земляная черная.

Жженые искусственные краски:

смальта, угольная черная, жженая охра, массикот, жженая железная фиолетовая, киноварь и затем еще: минеральная зеленая, индиго.

Краски для масляной живописи

Свинцовые белила, киноварь, неаполитанская или свинцовая желтая, светлая и темная охра, красная охра, венецианская умбра, тонкий и обыкновенный кармин, желтый лак, луковая зеленая, зеленая земля, горная зеленая, костяная черная, угольная или ламповая черная, индиго, смальта, лучший итальянский или французский лак, ультрамарин и ультрамариновая зола.

Плохие краски, которых надо избегать, таковы:

асфальт, гуммигут, сурик, медянка, искусственная лазурь, искусственная зеленая лазурь, аурипигмент, массикот, французский лак.

ЧАСТЬ III

Источники техники живописи в Нидерландах

ЧАСТЬ III

ИСТОРИЯ ТЕХНИКИ В НАЦЕЛЛАНДАХ

ИСТОЧНИКИ ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ НИДЕРЛАНДЦЕВ

Как известно, первый значительный период расцвета искусства в Нидерландах начался в середине XV в. и продолжался несколько десятилетий, но хотя братья Ван Эйки с их учениками славились и ценились далеко за пределами своего отечества, а их технические нововведения предопределили собой целую эпоху,—не сохранилось ни одного литературного памятника, из которого мы бы могли почерпнуть более подробные сведения об этом важном периоде времени. Сколько ни старались до сих пор, чтобы найти в самой Голландии более достоверные сведения о знаменитом изобретении масляной живописи, все усилия оказались напрасными [1]. Кроме обозначения «масляная кра-

[1] Подробности можно найти у Crowe и Cavalcaselle «История старонидерландской живописи» (немецкое изд. 1875 г.), стр. 5: сообщения о старейших стенных росписях XIII и XIV вв. во Флореффе, близ Намюра, в Гюи на Маасе, в Маастрихте, Люттихе, Генте, Горкуме, Гаарлеме, Девентре;

ска», до нас не дошло ни малейших указаний о технике тогдашних художников, и, видимо, эта тайна останется нераскрытой на вечные времена.

Полтораста лет политических смут и религиозной борьбы смели всякую традицию, так что новому поколению остались лишь слабые воспоминания о прошлом.

Насколько затем в XVII в. и в Нидерландах приобрело преобладающее значение итальянское влияние, будет еще сказано ниже. Здесь же должны быть лишь перечислены в хронологической последовательности источники, поскольку они дают возможность заглянуть в технику живописи.

Важнейшим для нас источником является произведение Карель Ван Мандера «Het Schilder—Boeck», вышедшее в печатном виде в 1604 г. в Гаарлеме. Написанная под сильнейшим влиянием Вазари, книга Ван Мандера содержит в своей главной части жизнеописания различных художников, от Чимабуэ и Джотто до его времени. В написанном стихами введении «Den Grondt der Edel vry Schilderkonst» говорится о теории искусства, которую автор описывает «для лучшей, стремящейся к учению молодежи» в 14 подробных главах. В этой части Ван Мандер также зависит от итальянских образцов—Ломаццо, Боргини и др. Он начинает с обращения и увещевания к выдвигающейся художественной молодежи, затем говорит об отдельных элементах живописи: рисунке, пропорциях, движении, красоте, изображении исторических картин, а также и человеческих аффектах. О писании пейзажей, животных и драпировок говорится в посвященных этому вопросу главах. Особая глава (XII) посвящена живописи в собственном смысле или раскрашиванию; в этой главе и находятся замечания, которые ныне дают—хотя и не полное—представление о технике того времени. Насколько Ван Мандер при этом мало обстоятелен видно из того факта, что он отдельно не описывает ни масел, ни лаков и не дает подробного перечня красочного материала. Безостановочно текут стихи, в которые вплетены всякого рода рассказы и сравнения мифологического или поэтического содержания, с яв-

стр. 9: старейшее известие о масляной живописи 1341 г. (относительно гробницы Иоанна III, герцога Брабантского, в контракте обусловливается роспись хорошими масляными красками; сравн. de Laborde «Les Ducs de Bourgogne», том I, Introd., стр. 65 и примечания Alex. Pinchart и Ch. Ruelens к французск. изд. Crowe и Cavalcaselle, 1862—1863, стр. 68 Edm. Busscher (Recherches sur les peintres Gantois des XIV et XV siècles, indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand, Gand 1859, стр. 118) называет ряд относящихся к этому документов 1328, 1338—1411, 1419, 1425, 1434 гг., упоминающих других художников кроме Ван Эйков.

ным стремлением автора скорее занять, чем поучить читателя. Поэтому мною оставлена мысль перевести XII главу, и более подробно будут рассмотрены лишь те немногие части, в которых говорится о технических деталях. Это—строфы 4 и 5—о технике крупных художников его времени, которые пишут непосредственно на холсте, без всякой подготовки, набрасывают картину уверенной рукой и тотчас же ее заканчивают без большого труда, тогда как более молодые трудятся над подмалевком и через исправление подмалевка могут устранять ошибки. Затем Ван Мандер сообщает об итальянском методе, о подготовке картонов, которые особенно необходимы во фреске, и рассказывает об известной антипатии Микель Анджело к масляной технике, которую он называет «бабьим делом» (строфа 11). Далее указывается, что в Голландии из-за сырости и ненастья фреска как снаружи, так и внутри помещений неприменима, так как в распоряжении нидерландцев не было той извести, которая нужна для фрески, а жженая из раковин недостаточно крепка. О преимуществах картонов для живописной работы автор говорит в связи с произведениями старых мастеров, которые наносили рисунок при помощи мела или карандаша на толсто загрунтованные доски (строфа 16), затем делали рисунок акварелью и, наконец, покрывали тонкой имприматурой, через которую просвечивал уже наполовину написанный рисунок (строфа 17). По этой подготовке они прекрасно заканчивали тонкой и блестящей краской (строфа 18).

Рассуждения об особенно тщательной технике картин Дюрера, Брейгеля, Луки Лейденского и Яна Ван Эйка (строфа 19) приводят Ван Мандера к замечанию о пастозной технике некоторых из его современников, картины которых «производили впечатление столь неровных и шероховатых, что они казались чуть не полурельефными и как бы вырубленными из камня» (строфа 20). Поэтому он считает благоразумное соблюдение меры достойным похвалы и восхваляет Тициана, как мастера колорита (строфы 21—23). Затем следует описание манеры письма Тициана, при которой, согласно известному замечанию Вазари, эффект рассчитан на расстояние (строфы 24, 25), и советует молодым художникам приучаться к приятной для глаза манере мягко трактовать моделировку и переходы и—для того, чтобы формы казались достаточно объемными,—приводить сильные света в гармонию с полутенями (строфы 26—29). В следующих строфах даются поучения о том, как надо писать тело блестящими красками различно, в зависимости от особенностей изображаемых лиц и их возраста; так например, в отношении цвета

кожи Ван Мандер признает необходимым принимать во внимание занятия и местные обстоятельства («изображая крестьян, не надо экономить охру, смешанную с киноварью») и в соответствии с этим надо смешивать и тона для теней и т. п. (строфы 30—33). Затем Ван Мандер говорит о преимуществах итальянского колорита и дает всевозможные поучения о мазке, смягчении красок (флейсом) и объединении красочных тонов (строфы 34—37). Настоятельно предостерегает он против ламповой черной (строфы 38, 39), так как таковая (по Вазари) явилась причиной порчи «Преображения» Рафаэля; вместо нее он советует лучше применять умбру, асфальт, кельнскую и зеленую земли. Делать света тела массикотом (свинцовая желтая) Ван Мандер считает нехорошим методом, так как эта краска портится от света и сама по себе плохо обрабатывается (строфа 40), и рекомендует употреблять вместо нее хорошую светлую охру (строфа 41). Сурика, медянки и аурипигмента в виду их ядовитости он советует совсем избегать (строфа 42). Наконец, Ван Мандер указывает на особую заботливость при применении смальты, которая не выцветает только при глубоком проникновении в грунт. Для этого некоторые накалывали доску иглой и клали на краску пропускную бумагу, чтобы вытянуть из нее масло, другие стирали краску с ореховым маслом или применяли масло собственного приготовления (строфа 43).

Этим заканчивается XII глава; затем следует еще глава «о происхождении, силе и действии красок», т. е. их оптических свойствах, и, наконец, глава о «значении красок», т. е. о том, что ими может быть выражено,—излюбленная тема старых авторов (Ломаццо, Марато и др., строфа 44).

После издания книги Ван Мандера в течение нескольких десятилетий в Нидерландах не вышло ни одного труда о живописи, несмотря на то, что как раз в эту эпоху жили и пользовались величайшей славой знаменитые художники. Следующая книга о живописи ученика Рембрандта Самуила Ван Хугстратен «Введение в высокое искусство живописи» датирована уже 1678 г. Более точных указаний о технике живописи мы в этой книге искали бы напрасно; для нас имеют значение лишь содержащиеся в ней единичные указания относительно красочного материала (см. главу о красках во 2-й части этой книги).

Немного лет спустя последовали книги Вильг. Гоэрэ, Жерардатер Брюгге Беурса (о немецком переводе которой будет сказано ниже) и, наконец, в начале XVIII в. знаменитая «Книга художников» Жерара Лересс и служащее продолжением труда

Ван Мандера «Жизнеописания художников и художниц» Хубракэна.

Но все эти книги дают мало сведений о живописной технике того времени, так как технические детали приводятся очень скупо или несовершенно[1]. К счастью, однако, сохранилась рукопись, которая дает подробные точные сведения обо всех мыслимых вопросах технического характера, а именно рукопись де Майерна в Британском музее в Лондоне. Она содержит ряд заметок, которые де Майерн составил по письменным указаниям и частью по рецептам и замечаниям крупнейших нидерландских художников того времени, бывших в дружественных отношениях с автором. Данное обстоятельство дает право считать правильным напечатание этой, опубликованной лишь отдельными частями, рукописи целиком, и, несмотря на то, что она написана преимущественно на французском языке, позволяет отнести ее к источникам по нидерландской технике.

I

РУКОПИСЬ de МАЙЕРНА

Рукопись де Майерна примечательна и интересна по трем причинам: времени ее возникновения, характеру цитируемых лиц и критической точке зрения автора. Уже то обстоятельство, что мы имеем перед собой технический компендиум периода наивысшего расцвета нидерландского искусства, дает право считать этот источник чрезвычайно интересным, тем более, что в нем приводятся указания технического характера первых корифеев тогдашнего художественного мира. Упоминаются такие мастера, как Рубенс, Ван Дейк, Зоммер, Митенс и др., и перечисляются относящиеся к ним технические подробности, причем часто создается впечатление, что эти заметки написаны непосредственно после соответствующих бесед с художниками.

Благодаря этому данные заметки приобретают непосредственность и определенность; создается как бы возможность наблюдать за старыми мастерами во время процесса их работы и следить шаг за шагом за тем, как умело и целесообразно они подготовляли материал.

В то время как другие более ранние или более поздние технические «рабочие книги» являются простым нанизыванием

[1] Относящаяся к этому вопросу книжечка рецептов «Het Secreet-Boeck» 1601 г., судя по тому немногому, что из нее цитирует Истлэк, видимо, является переложением книги Больца об иллюминировании и других. К сожалению, эта книга, так же как и книга de Bie «Het gulden Cabinet» (1661) мне была недоступна.

рецептов, в этой рукописи автор к заметкам относится критически; у него нет слепой веры в авторитет, нет слепого переписывания: он исправляет, порицает, и его всякого рода советы часто являются результатом изысканий и опыта.

О личности автора надо сказать следующее:

Теодор Тюрке де Майерн родился в Майерне, недалеко от Женевы, 28 сентября 1573 г. Он учился сначала в Женеве, затем четыре года в университете в Гейдельберге и, наконец, в Монпелье, где получил докторскую степень. Переселившись в Париж, он в 1600 г. был назначен «королевским окружным врачом» и читал лекции по медицине студентам и аптекарям. Расхождение его во взглядах с парижскими авторитетами на целебные свойства медикаментов явилось для него причиной многих неприятностей. Наконец, вследствие одного памфлета по этому вопросу, университетской коллегией врачей было постановлено, что ни один врач не должен приглашать на консультацию де Майерна, и даже угрожали запрещением практики (5 декабря 1603 г.). Де Майерн прекратил свои лекции и в дальнейшем мало об этом беспокоился, так как благодаря удачному лечению его известность как врача росла с каждым годом. Английский дворянин, приезжавший лечиться в Париж, привез де Майерна в Лондон и представил королю. В 1611 г. он был назначен первым лейбмедиком короля. В Лондоне он развил богатую врачебную деятельность, и все выдающиеся люди королевства принадлежали к числу его пациентов. Им написаны ряд работ по медицине (изданы Брауном в 1703 г.) и первая английская фармакопея (1618 г.). В 1621 г. он получил титул барона д'Обонн. После вступления на престол Карла I (1625 г.) он был назначен лейбмедиком обоих величеств, а после казни Карла I — лейбмедиком Карла II. Умер в 1655 г. в Челси.

Де Майерн был приверженцом новых идей не только как врач. Многочисленные примечания в его медицинских сочинениях и производившиеся им опыты, которыми он занимал свой досуг, доказывают его знание и интерес к химии.

Уже в Париже он начал производить химические и физические опыты, преимущественно в области фармакологии, а также и в области красок для живописи. Так он открыл нужную для передачи тела пурпурную краску для эмалевой живописи и другие краски для той же цели. Кроме того, он составлял для королевы косметические средства и т. п.

Хороший гравированный портрет его помещен в изданном Брауном собрании медицинских сочинений де Майерна. Рисунок в красках работы Рубенса находится в Британском музее.

II

Благодаря своему положению при дворе де Майерну было легко притти в непосредственное соприкосновение со всеми выдающимися художниками, привлеченными любителем искусства Карлом I. Любовь или интерес к технике искусств, видимо, побудили его писать заметки и собирать сведения, объединяя все относящееся к этой области. При этом де Майерн старается более тесно знакомиться с деталями приготовления красок, масел или лаков, чтобы дать самому себе ясный отчет о их назначении и способе применения. Он ведет дружбу с художниками и посещает их мастерские, охотно дает советы и спрашивает художников об их методах и специальных рецептах. Так он по приглашению Ван Дейка (1632 г.) обсуждает в его мастерской технические вопросы, и где бы де Майерн ни встретился с художниками, он всегда наводит разговор на вопросы техники (примеры: № 54—из беседы с М. Гускинс; № 132—беседа с Блонделем; № 339—разговор с фламандским художником у милорда Ньюпорт). Он интересуется как миниатюрой, так и масляными и пастельными красками, гравюрой, золочением, лаковыми работами, переплетным делом, особенно же приготовлением сохнущих масел и лаков, а также выработкой непромокаемой ткани вроде нынешней клеенки. Однажды мы видим его и в роли изобретателя новой техники для живописи (см. № 323). Благодаря своим связям с Францией, Швейцарией и Германией он смог непосредственно или через третье лицо получать сведения и от иностранных художников. Мы у него находим особые методы или рецепты о миниатюрной и масляной живописи, помещенные в его рукописи в оригинальном виде на латинском, французском и немецком языках.

При записывании сведений де Майерн не следовал какому-нибудь определенному принципу, так как мы у него не видим ни строгой систематизации по предмету, ни хронологической последовательности. О случайном постепенном накоплении материала свидетельствует различие качества и формата бумаги.

III

Источники, которыми пользовался де Майерн для своей рукописи, трех родов: книги, рукописи и устные источники.

Из использованных де Майерном книг следует упомянуть: Bolz «Illuminierbuch» алхимический сборник Secreti di Tomoteo Rosselli, Venetia, 1544; Birelli «Alchimia nuova» (нем. изд. до

1503 г.); Secreti del Med. Donno Alessio, Venetia, 1555, и медицинские книги Теофраста Парацельса; Gerard—Catalogus arborum; Parkinson «Paradisus terestris», 1629, и, наконец, фармакопея Целлы.

Значительно интереснее использованные де Майерном письменные источники в виде переходящих из рук в руки рабочих книг. Они представляют собою поучительный контраст с эстетико-теоретическими или историко-художественными книгами итальянских или нидерландских художников (Вазари, Ломаццо, Карло Дольче, Ван Мандер и др.). О теории в этих часто рукописных источниках вообще почти не говорится, а отмечается лишь все важное с ремесленной точки зрения, как грунтовка холста, стирание красок, смешение красок для тела или пейзажа, приготовление масел и лаков и т. п. Подобные рабочие книги были, пожалуй, в каждой мастерской, каждый вновь поступавший списывал их для собственного употребления и увеличивал имевшееся новыми добавлениями. Рукопись де Майерна содержит ряд подобных обособленных серий рецептов. Де Майерн, несомненно, использовал в качестве первой записи подобную рабочую книгу Латомбэ (в которую вначале вплетено «Riposo» Боргини), а затем: Le petit peintre de Mr. de It Iehan (184a—200) и «Brief traité» (213—233, 236).

Дальнейшими источниками автору послужили сборники о миниатюрной живописи, переплетном деле и т. п. Некоторые из них приведены в оригинале, как например, книга Купера о миниатюре, немецкий источник (262—292), голландский рецепт (297—298) и письма Вольфица и Петито в конце рукописи.

Наибольшее же значение имеют, как уже сказано, л и ч н ы е и с т о ч н и к и, т. е. указания, собранные де Майерном при общении с художниками, его замечания, рецепты, полученные из вторых рук, и, наконец, собственные рассуждения о вопросах технического характера, об изготовлении технических материалов и их применении.

В этих примечаниях, мелких указаниях и особых суждениях состоит главная ценность рукописи. Благодаря этому все так живо встает перед нами, как будто мы являемся современниками всякой малейшей технической манипуляции, и уже это одно обстоятельство является причиной того, что мы печатаем рукопись в ее оригинальной последовательности, без всяких изменений.

Рукопись де Майерна —исторический памятник, полный живой прелести, и несравнимый источник документального значения для истории техники живописи. Он не оставляет ни малей-

ших сомнений относительно технических деталей великих мастеров XVII в., на произведения которых мы теперь смотрим с неослабеваемым восхищением. Для истории техники живописи XVII в. по рукописи можно уяснить следующие вопросы:

1) употребляемый красочный материал, т. е. состояние производства красок того времени;

2) методы приготовления масел, их отбелка и способы делать их сохнущими и прозрачными. Большею частью это перешедшие по традиции испытанные практикой способы, научное значение которых иногда сомнительно. Удивительна при этом многообразность этих опытов и еще удивительнее должно казаться то обстоятельство, что мы теперь, несмотря на наши большие успехи в области точных наук, все же знаем об этих вещах немного больше, чем 250 лет тому назад;

3) грунтовка для масляной живописи и цветные имприматуры, которые в зависимости от назначения (портрет, пейзаж) могли выбираться различными или варьироваться;

4) приготовление и применение всякого рода масляных, смоляных или эфирных лаков, т. е. терпентиновых лаков и лаков на спиковом масле, из смол, растворенных в спирту, бальзамов для ретуши, смешения с красками и покрывания картин;

5) вопросы очень ценимой тогда миниатюрной живописи, с указанием употреблявшихся для этого красок;

6) приготовление пастели и цветных карандашей;

7) рецепты для приготовления офортов, золочение и т. п.

Рукопись печатается почти без изменений, лишь с очень незначительными выпусками мест, неимеющих отношения к живописи [1].

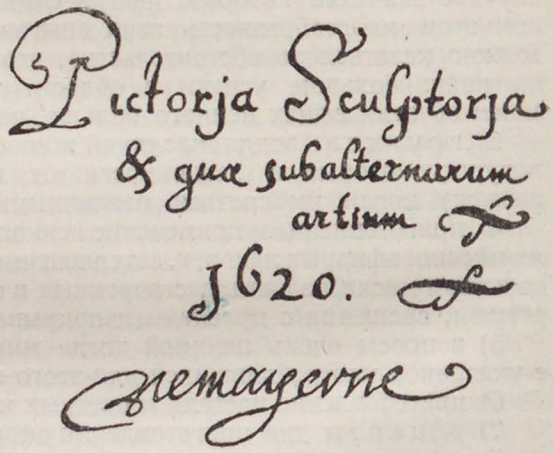
Британский музей Слоон. Рукопись 2052, стр. 1.

В примечаниях даются ссылки и сравнения со старейшими, современными и позднейшими источниками и—насколько возможно—все нужные сведения и в первую очередь то, что имеет отношение к практике или объясняет историю развития техники.

[1] Выдержки из рукописи де Майерна впервые были опубликованы Истлэком в его «Материалах для истории масляной живописи». Как он сообщает в предисловии, рукопись должна была быть издана целиком Генри, но издание по неизвестным причинам не осуществилось.

У Бергера приведены два параллельных текста—его перевод и рукопись де Майерна в подлиннике (написанная преимущественно на французском, а частично на немецком, английском, итальянском, латинском и нидерландском языках). Настоящий перевод сделан с подлинника. *Прим. перев.*

Живопись, скульптура, окраска и все, что имеет отношение к другим искусствам. Описанные на латинском, французском, итальянском и немецком языках по Петер-Пауль Рубенсу, Ван Дейку, Зоммерсу, Гринбери, Янсону и др. Fol. № XIX.



Факсимиле заголовка рукописи де Майерна

С добавлением книги, трактующей о живописи, под заглавием: Il riposo di Raphaello Borghini Fiorentino.

Масляные краски

§ 1. Для того, чтобы писать маслом, художнику нужны лишь немногие краски, а из смеси этих немногих делаются и составляются все другие.

Свинцовые белила.

Черная из копоти или шотландская угольная черная.

Черная. Черная земля или черный мел. Черный мел, который легко сохнет [1], жирен и очень хорошо ложится; он лучше,

[1] В оригинале старую форму от «Seche» Бергер переводит «стирается».

чем обыкновенный уголь, из которого приготовляют сине-черную или черно-синюю, для того, чтобы писать атлас и тому подобные вещи.

Черная из угля виноградных лоз—синевата.

Краска должна храниться в воде, так как через два или три дня на ней образуется пленка, и растекается по палитре.

Лак.

Киноварь.

Английская коричневая.

Желтая охра. Прусская охра очень хороша.

Schitgeel, по-англ.—Pinke. Очень желтая и жирная (краска).

Массикот (свинцовая желтая).

Смальта.

Пепельная синяя, горная синяя.

Ультрамарин.

Умбра.

Есть сорт зеленой земли, как болус. Это грязно-зеленая; ее применяют для масляной живописи.

Зеленая земля (кроме обыкновенной, которая действительно зеленая)—синяя краска, которой пользуются вместе с желтой для приготовления зеленой. Она очень похожа на пепельную синюю.

Все виды зеленого могут быть сделаны из различных смесей Schitgeel, желтой охры, пепельной синей, свинцовых белил и черной земли.

Медянка (которой пользуются только для лессировок) настолько враждебна другим краскам, что она их убивает, особенно пепельную синюю; даже если работаешь кажущейся чистой кистью, вымытой в масле и которой только коснулась медянка, даже если краски только положены на палитру, на которой была медянка, то все портится. Поэтому, кто хочет работать медянкой, должен иметь отдельную кисть, палитру и масло для чистки.

Сурик тускнеет и нехорош для масла; для того, чтобы сделать оранжевую, нужно смешать вместе киноварь, Schitgeel и по мере надобности (добавить) синего и лака.

Если при работе синей прибавить к пепельной синей немного спикового масла, краска не тускнеет.

Грунтовщика по имени Валлона, живущего в Лондоне.

NB. Нужно, чтобы первый слой, который называют «мертвыми красками», состоял из столь же хороших красок, как и последующие, иначе одни (краски) убивают другие, особенно лазури и т. п.

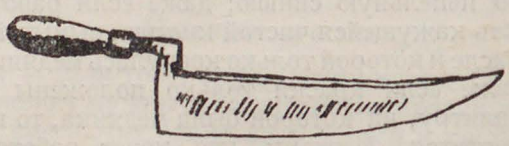
Массикот не годится для того, чтобы из него вместе с синим приготовлять зеленую, потому что это сухая краска, которая трудно накладывается и портится вместе с теми, с которыми она смешана.

Грунтовка холстов на масле

§ 2. Хорошо натянув холст на подрамок, прокрой его мездровым (из обрезков кожи) или обычным клеем, предварительно обрезав все выступающие нити (холста). Когда клей высохнет, слегка загрунтуй коричнево-красной или английской красно-коричневой, дай просохнуть и сгладь пемзой. Затем грунтуй вторым и последним слоем из свинцовых белил, хорошо выбранного древесного угля и небольшого количества умбры, чтобы скорее сохло. Можно покрыть и третьим слоем, но и два хороши, никогда не шелушатся и не трескаются.

Он мне сказал, что часто грунтовал без клея; предварительно смочив холст, нано-

Лезвие, длиною в фут.



Форма ножа для грунтовки.

сил на него первый слой и, когда высохнет, полировал пемзой; наконец, наносил второй и, если нужно, третий слой, как сказано выше. Холст (при этом) очень гибок и никогда не трескается. Господин Эли

Фетц, штатный художник, говорил, что он этот способ испробовал несколько раз и что на это идет очень много красок.

Жженая охра, которая краснеет на огне, тоже хороша для грунтовки. Жженая красно-коричневая на огне очищается, становится более темной и сильно сушащей.

NB. Если холст сложен или смят, то для того, чтобы его выправить, его нужно окунуть в теплую воду, затем вынуть его пальцами, растянуть и дать просохнуть; таким образом холст хорошо выправляется. Гораздо лучше, если вы холст (сильно проклеенный) намочите с изнанки весь от одного края до другого, отшлифуете пемзой и покроете тонким слоем грунта из свинцовых белил и угля.

У вас будет очень гибкий холст, если вы загрунтуете его, (предварительно) намочив водой, в которой растворен сахар, и дадите высохнуть, но я не одобряю ни сахара, ни меда. Попробуйте.

Как восстановить потрескавшиеся от слишком сильно проклеенной грунтовки картины или холст

§ 3. Если холст мал, проведите его в натянутом виде о край стола из дуба или другого твердого дерева, пока весь клей не растрескается равномерно так, чтобы не было видно отдельных трещин; делается это очень скоро. То же самое может быть сделано и с большим холстом постепенно, в несколько приемов.

Это открытие было счастливо сделано в моем присутствии 24 декабря 1641 г. и применено к пейзажу Абраама Латомбэ и к совершенно потрескавшемуся портрету графа ла Сюз. Но эти холсты не следует свертывать, а тотчас же натягивать на подрамок.

Т. М.[1] Я бы покрывал оборотную сторону хорошо натянутого холста укипевшим наполовину маслом, без всякой примеси, и давал просохнуть.

Другой метод. Положите свой холст лицом вниз на стол, смочите с оборотной стороны и удалите пемзой клей. Вытрите тряпкой, затем переверните холст, положите на трещину бумагу в два слоя и полируйте и гладьте посильнее рукояткой ножа или полировальником из слоновой кости или стекла.

Т. М. Как следует, смочите ваш холст губкой. Натяните и прикрепите к подрамку. Дайте просохнуть и промаслите, как сказано выше.

Обыкновенные краски для масляной живописи

§ 4. Свинцовые белила.

Ни одну черную не кладут в воду.

Черную из очень мягкого угля раньше следует стереть в воде, а когда высохнет— с маслом.

Ламповая черная. Ее надо сжигать в хорошо закрытом или закупоренном котелке, пока не сойдет весь дым; тогда ее надо вынуть и сохранять. Можно ее сжигать и не покрывая (крышкой); когда дым сойдет, надо закрыть котелок: огонь погаснет, и при желании можно тотчас же смешивать краску с маслом.

Для того, чтобы заставить сохнуть черную и всякие другие краски, как лак (хотя это их немного бледнит), возьмите масла, вареного в течение получаса или часа на огне со свинцовым глетом, и сохраняйте это масло, чтобы примешивать его к краскам.

Самая сильная (глубокая) черная приготовляется из слоновой кости, пережигаемой в хорошо закрытом железном сосуде

[1] Всюду, где далее в тексте или примечаниях встречаются инициалы Т. М.,—ими отмечается собственное мнение или указания Томаса де Майерна. *Прим. перев.*

с лутумом и солью. Эта черная не имеет корпусности и кладется при лессировке на другую ламповую черную и тогда становится черной до крайности.

Должны всегда быть в воде.

Свинцовые белила раньше стираются в воде, а затем, когда высохнут, с маслом. Если вы выставите их покрытыми водой два или три раза на солнце, они становятся много белее; так белят белье.

Без воды.

Лак для лессировки и письма.

Портится и бледнеет в воде.

Вермильон-киноварь. Стирайте ее раньше с детской уриной, затем, когда высохнет, с маслом на палитре.

Помещается в воду.

Коричнево-красная. Английскую красную стирайте только с маслом.

Жженая желтая охра образует хорошую красную для яиц и всего другого.

Без воды, иначе портится в один день.

Желтая охра, стертая с маслом; стертая в воде труднее сохнет и не так красива.

Желтую стирайте только с маслом.

Без воды, в воде портится

Желтые Schitgeel. Pinke Scudegrün стирайте только с маслом.

В воде.

Массикот трех или четырех сортов, более светлые и коричневые тона не стираются, а только смешиваются на палитре.

Умбра простая и жженая. Жженая образует красивую краску, как смесь умбры и лака, но она прочнее и не изменяется. Пережигается на огне до красного каления.

Пепельную краску смешивают лишь на палитре с прибавлением большего или меньшего количества белил; приготовляется она нескольких сортов.

Смальта, эмаль—совсем так же.

Ультрамарин приготовляется из ляпис-лазури.

В воде. Основа зеленой земли то, что называют в Англии «Spanish Whit», которая наполовину состоит из мела.

Зеленая земля кажется немного зеленовато-пепельно-синей, должна стираться; немного выцветает; примешивается, чтобы писать лица. С Pinke образует зеленую. Это осадок (от фильтрования) серной кислоты.

В воде.

Кельнская земля образует красноватую (т. е. теплую) черную, сохнет не легко.

В воде, иначе твердеет.

Сурик стирается с маслом, портится, изменяется в тоне, но очень сиккативен; если хотя совсем немного добавить его к лаку или киновари, он заставляет их быстрее сохнуть.

Без воды.

Дестиллированная медянка служит лишь для лессировок по белому и черному или массикоту и по всем другим краскам; добавленная в небольшом количестве к черным, заставляет их быстрее сохнуть, но надо иметь для этой краски отдельную палитру, кисти и масло.

Для того, чтобы эта краска не выцветала, ее тотчас же после того, как она высохнет (что произойдет через 2 или 3 дня), надо покрыть лаком, о котором будет сказано ниже.

Это испанские белила в форме хлебцев и применяют с клеем для побелки домов.

Посмотрите, при помощи чего осаждается сине-зеленая краска, добываемая из серной кислоты и называемая зеленой землей. Не знаю, прибавляют ли мела, чтобы добыть краску и придать ей корпусность, или чего-нибудь другого. Испробуйте порошок нежженой алебастровой муки, хорошо погашенную известь, толченый тальк и бриансонский мел.

(Ван Зоммер).

§ 5. Надо хорошо приготовить палитру, иначе, не меньше как в течение года, она впитывает масло и сушит краски. Намочите ее в крепком растворе клея в большой кастрюле на огне, пока жидкость не пропитает дерева, и затем дайте ей просохнуть под тяжелой доской, чтобы она не покоробилась; через восемь дней, после того, как на ней немного поработаете, она будет очень хороша [1].

§ 6. Масло отбеливается, если его налить на свинцовые белила и поставить на солнце; оно (от этого) становится также жирнее и густеет.

[1] Весьма ценный совет. *Прим. ред.*

Масло

Лучшее масло—льняное: если оно в живописи пожелтело, то после того, как выставить картину на солнце, краски будут осветляться. Этого не происходит ни с ореховым, ни с маковым маслом.

Другие предпочитают ореховое масло.

Маковое масло хорошо для белого и синего, когда пишут небо, воздух и т. п.

Если, работая белым и синим, вы будете добавлять к краскам немного спикового масла, они не выцветут, что̀ представляет большой секрет[1].

§ 6а. Чтобы отчистить засохшие кисти (которыми, однако, хороший художник не станет больше пользоваться), их надо на сутки или меньше (чтобы мыло не разъело щетины) окунуть в мыло, прополоскать в горячей воде и затем вычистить спиковым или терпентиновым маслом или нефтью.

Я сварил кисть из свиной щетины в крепком зольном щелоке. Щетина размякла, загнулась и совсем испортилась. Мягкое мыло лучше.

Все краски можно покрывать лаком

§ 7. Хороший лак. Белого терпентинового масла две унции. Самого лучшего и белого терпентина одну унцию. Совсем немного сандарака. Медленно растопите отдельно терпентин; когда он растопится в горячей воде, добавьте туда масла и, когда все хорошо смешаете, вынимайте из горячей воды. Сандарак должен быть растоплен, затем добавлен к остальному и смешан в горячем виде. Масло воспримет (смолы), сколько сможет.

Чтобы хорошо приготовить этот лак, поместите ваши материалы в закрытый глиняный горшок, на горячий песок, и, когда начнет закипать, снимите с огня и сохраняйте. Таким образом лак быстро сохнет, иначе же нет. Белкам.

Другой способ, считающийся лучшим, таков. Очень хорошего терпентина 1 унцию и 2 унции нефти растопите вместе в горя-

О пожелтении масел см. вступительную статью. *Прим. ред.*

[1] Пожелтение масла сказывается главным образом в светлых и синих (вообще холодных) тонах; поскольку спиковое масло противостоит пожелтению жирных масел, де Майерн советует его употреблять, как растворитель, при работе светлыми и синими красками.

чей воде и смотрите, чтобы не закипело. Этот лак никогда не шелушится, не белеет и в точности показывает вам вашу работу[1].

Рубенс. См. дальше капитан Саллэ.

Терпентин со временем сохнет, терпентиновое масло или нефть улетучиваются, и все они, т. е. лак в целом, не переносят воды. Лучший лак, противостоящий воде, приготовляется из сушащего масла, сильно загустевшего на солнце, на свинцовом глете (сравни также на свинцовых белилах) без всякого кипячения.

Как грунтуют холсты, чтобы воспрепятствовать тому, чтобы они трескались и ломались

§ 8. Покрывая первым слоем клея, добавьте к вашему клею немного меда.

Это никуда не годится, так как холст легко отсыревает и ослабевает, а если поставить вашу картину к стене, то на живописи зацветает белая соль, как селитра[2].

Под золото или серебро в листочках

§ 9. Смешайте, сколько хотите, желтой охры с маслом, добавьте немного сурика и сделайте вашу краску совсем жидкой; поставьте на огонь, добавив немного чесноку; чем дольше вы ее кипятите, тем она будет гуще. Чеснок кладется (постепенно) маленькими кусочками. «Золотая краска» сохраняется в стакане. Красьте кистью. Дайте просохнуть. Когда высохнет, на-

[1] Прекрасный лак для введения в краску в процессе работы. Перед другими подобными лаками этот лак имеет бесспорное преимущество в том, что в его состав входит нефть. Об этом лаке см. итальянские источники XVI в. *Прим. ред.*

[2] Грунт из клея с медом действительно плох. Но введение меда в первые грунтовые проклейки при последующих эмульсионных слоях (без меда или с постепенным—послойным его уменьшением) весьма желательно, в целях избежания пересыхания клея и сохранения грунтом во времени, мягкости и эластичности. Целесообразность меда как грунтового материала апробирована и практикой и теорией. *Прим. ред.*

кладывайте золото, которое хорошо пристает к грунтовке с чесноком и делается очень красивым.

Работа белым

§ 10. Выполняется белилами и черной или умброй и белилами, охрой и белилами, Schitgeel и белилами; тени делаются черной и другими темными красками, света—самыми чистыми белилами, и, наконец, все краски объединяются белилами.

Работа черным

§ 10a. Берут угольную или ламповую черную и белила. Тушуют слоновой костью, а света делают более светлым.

Работа синим

§ 10b. Осветляется белилами; три или четыре цвета тушуются самым синим, а в первый слой прибавляют немного лака. Ультрамарин—единственная краска, которой можно лессировать по смальте.

Но не по пепельной. Лучше всего выходит по индийской синей.

Пепельная, самая красивая синяя после ультрамарина, смешивается с белой и т. д.

Смальта обрабатывается так же, как пепельная синяя.

Работа пурпуром

§ 10c. Пурпур составляется из смальты и лака для самых темных частей; для того, чтобы он сох, добавьте к нему немного масла со свинцовым глетом или сотрите вашу смальту в воде; когда высохнет, добавьте немного к вашей краске. Это заставит ее хорошо сохнуть, не изменяясь.

Тушуйте смальтой и лаком и, если нужно, в самых глубоких тенях немного черной, вообще же смальта и лак достаточно темны. Света делайте, прибавляя немного белил. Пурпур может также делаться из пепельной и лака. Вы можете прибавить

к этим краскам киноварь, желтую охру или другие, по желанию.

Работа красным

§ 10d. (Возьмите) лак и белила и, если хотите, лессируйте лаком; работа выйдет очень красивой.

(Или берите) лак, киноварь и белила. Вы можете сверху лессировать лаком или оставить без лессировок.

Коричнево-красная с лаком (и) белилами. Черная для теней.

Заметьте, что черная не должна добавляться ни к одной работе, она только идет для последних лессировок теней, когда все закончено.

Работа желтым

§ 10e. (Для этого служит) массикот; тушуя Schitgeel, прибавляйте немного сурика, который заставит его сохнуть и придаст ему корпусность. Если вы добавите умбры, она испортит желтый лак (Pinke). Для более глубоких теней берите Pinke, лак и умбру. Света делайте самым светлым массикотом.

Массикот и сурик образуют первый слой для золота, света делайте одним массикотом.

Сурик и охра образуют золотую краску, света делайте массикотом.

Schitgeel и белила образуют желтую; (тушуй умброй).

Желтая охра и белила (образуют желтую), (тушуй) умброй.

Оранжевую (приготовляют) из киновари, сурика и небольшого количества массикота, или одного или смешанного с киноварью. Когда покрывают лаком, (краска) никогда не изменяется, но следите за тем, чтобы до того, как вы их покрываете лаком, ваши краски хорошо высохли.

§ 10f. Красивая зеленая. Пепельная и очень светлый массикот. Тушуй названную пепельно зеленую с Pinke.

Французский художник. Зеленая не выцветет, если при ее применении добавить на палитру несколько капель нефти, спикового масла или очень светлого терпентина. Это заставляет краску впитываться, а что впитывается,—не выцветает.

В зависимости от того, хотят ли сделать зеленые более желтоватыми, прибавляют больше массикота, (или) более зелеными — прибавляют больше Pinke с пепельной; (или) более синеватыми—больше пепельной; (если хотят сделать) светлее, то делают все, что упомянуто, добавляя свинцовых белил и т. д. Schitgeel лессируют, добавив к ней немного пепельной. Некоторые лессируют листву деревьев медянкой, но не забывайте добавлять в нее лака.

Другая зеленая: массикот, белила и пепельная;тушуйте массикотом и пепельной; для самого темного добавляйте к пепельной немного черной и немного Schitgeel.

Пепельная и охра образуют тусклую зеленую; можете к ней добавлять немного белил.

Для стволов деревьев (хороши) пепельная и лак с желтой охрой или умброй, или Schitgeel.

Для сухих листьев (берите) Schitgeel, немного умбры или немного сурика, местами троньте киноварью.

§ 11. Когда второй слой краски наносят на первую, которая блестит, то, как только она высохнет, краска тотчас впитывается и не выцветает.

Когда пишут небо, нужно в один прием приготовить голубую из смальты и белил, или из пепельной и белил, добавляя, в зависимости от обстоятельств, лак, киноварь и другие краски, а если захочешь работать желтой, массикотом и т. п., то их нужно накладывать отдельно. Иначе, если их приблизить к синему, краска позеленеет.

Смальта должна быть лишь совсем слегка смешана на палитре с белилами, если вы ее долго мешаете, она потом легко тускнеет. Тени делаются путем добавления к ней небольшого количества желтой охры и лака.

NB. Смальта легко тускнеет, и если она при покупке и кажется красивой и очень мягкой на ощупь, о ней нельзя судить до тех пор, пока ее не смешают с маслом и свинцовыми белилами; тогда и будет видно, что, высохнув, она не потемнеет.

Обычные смальты, которые продают, чернеют и выцветают.

Я взял простой, очень синей смальты, стер ее очень тонко с водой, высушил и с успехом ею пользовался.

Рассуждение. Джентилески, превосходный флорентинский художник, прибавляет на палитру всего одну каплю амбрового лака из Венеции, которым лакируют лютни, особенно к телесным тонам для того, чтобы белила лучше ложились, чтобы их легче было смягчать и чтобы они быстрее сохли. Таким образом он работает, когда захочет, не дожидаясь, пока краски совсем высохнут; лак, несмотря на свой красный цвет, не портит белил.

Гибельно для красок, когда плавающее сверху масло сохнет и образует пленку, которая на воздухе чернеет. Есть несколько красок, и в том числе смальта, которые не легко смешиваются с маслом и осаждаются, не соединившись с ним, и таким образом легко тускнеют, т. е. чернеют.

Заметьте: при добавлении к белому и синему спикового масла они никогда не тускнеют; я это повторяю потому, что это большой секрет.

Чтобы испытать, тускнеют ли краски после того, как они нанесены на холст или на дерево и высохли, их надо поместить поблизости от камина, и тогда это будет видно.

Рубенс. Терпентиновое масло.

NB. Для того, чтобы ваши краски легко ложились, и, следовательно, хорошо смешивались, и даже не тускнели как при лазурях, так и при всех красках, то при письме слегка окунайте время от времени вашу кисть в белое венецианское терпентиновое масло, приготовляемое в водяной бане, и затем этой кистью смешивайте краски на палитре.

Кисти

Натрите кругом края вашей коробки луком пореем, и моль никогда не заведется (по указанию торговца кистями). Ку-

§ 12. (Кисти) могут быть поедены молью и превратиться в порошок; этого можно избежать, если их хранить в цветах хмеля,

в горьких травах, как Absynthe, Centaur min., Hypericon, табачной пыли, Absynthe, запах которых убивает моль и мешает ее зарождению. Окуните ваши кисти в небольшое количество масла, моль в них тогда никогда не проникнет. (Испробуйте) русскую кожу.

сок надушенной испанской кожи, положенный в коробку (служил для той же цели).

Когда вы оставляете работу маслом, окуните ваши, предварительно хорошо очищенные, кисти в оливковое масло, и когда вы ими вновь захотите пользоваться, вымойте черным мылом и горячей водой.

Мягкие и нежные кисти. После того, как они сделаны из хорошей свиной щетины, их надо размягчить; снашиванием при работе или трением их по кирпичу вы их сделаете насколько хотите тонкими и нежными. Это трение производится по длине волоса, причем кирпич должен быть мелкозернистым; кисть же нужно смочить и все время поворачивать большим и средним пальцами, а указательным пальцем надавливать на щетину; после того, как кисть будет достаточно смягчена, ее надо крепко связать ниткой до конца, чтобы она осталась плотной и заостренной.

Пейзажи набрасывают кистями из самой мягкой свиной щетины, которую только можно иметь, и когда прерывают работу, то их кладут в воду, чтобы они не сохли. Если же они высохнут, их надо лишь вымыть мягким мылом, и они будут так же хороши, как новые.

Для того, чтобы писать листья деревьев, надо иметь кисть толстую и пушистую на конце, из волоса речной выдры.

Пейзаж должен набрасываться в один прием, затем, дав ему высохнуть, надо постараться все тщательно пройти вновь.

Заметьте

Для того, чтобы хорошо работать, нужно, чтобы первый подмалевок был из столь же хороших красок, как и остальные, иначе, если ваши первые слои изменятся в тоне, то и слой, который вы положите сверху, тоже потеряет свой цвет. Средством против этого является прописывание изменившихся в тоне красок двумя слоями; после этого следует пройти и закончить вашу работу, которая таким образом будет вполне прекрасной.

Абраам Латомбэ.

§ 13. Грунтовка имеет большое значение. Сэр Антонио Ван Дейк попробовал грунтовать рыбьим клеем, но он мне сказал, что такая работа шелушится и что этот

20 мая 1633 г. в Лондоне.

клей быстро убивает краски. Поэтому он не годится[1].

Когда я ему дал моего хорошего лака для того, чтобы работать красками, примешивая его на палитре, по способу Джентилески[2], он мне сказал, что этот лак слишком густеет, и краски благодаря этому становятся менее текучими. Когда я ему возразил, что если добавить немного терпентинового или другого летучего масла, то это может препятствовать загустению, он мне ответил отрицательно. Это зависит от опыта. Посмотрите, не могут ли для этого служить масло из белого мака, спиковое масло и другие.

Он испробовал висмутовые белила с маслом и говорит, что обыкновенные свинцовые белила, если они хорошо промыты, гораздо белее и что висмутовые белила недостаточно корпусны. Они годятся лишь для иллюминирования.

Митенс, испробовав висмутовые белила, сказал мне, что, будучи выставлены на солнце, они темнеют, а если вы их смешиваете со свинцовыми белилами, портятся; поэтому они не годятся ни в масле, ни в темпере, если вы их выставите на воздух. В книге же годятся для иллюминирования.

Указания Абраама Латомбэ из Амстердама. Подготовка холстов

NB. На одной картине, исполненной Абраамом, которая пробыла несколько лет у сырой стены, я обнаружил, что вся краска отстала от холста из-за клея; поэтому надо грунтовать сиккативным.

§ 14. Их надо сначала проклеить клеем из кожи теленка или козленка, в чем и состоит все искусство; если клей слишком крепок, холст легко трескается и рвется. Смочив клеем, положите его еще влажным

[1] Рыбий клей является превосходным грунтовым материалом по сравнению со всеми другими клеями, вопрос только в целесообразности его концентрата для грунтовки и комбинации с другими грунтовыми материалами. *Прим. ред.*

[2] К сожалению, неясно, какой это был лак. См. § 11 (рассуждение) и § 322. *Прим. ред.*

на мраморную плиту и придавите пестиком все швы и узлы, а затем дайте просохнуть. После того грунтуйте свинцовыми белилами и небольшим количеством умбры. Одного слоя грунта достаточно; если их наложить два, холст будет более ровным[1].

маслом, приготовленным со свинцовым глетом, а когда высохнет—грунтовать умброй или какой хотите другой краской. Или сделайте ваш первый слой из умбры и свинцовых белил, стертых на масле, а второй слой из свинцовых белил и охры, или свинцовых белил и черной, как хотите. Умбра портит краски. Употребляйте красно-коричневую, красную или желтую охру, свинцовые белила и угольную черную.

Для того, чтобы писать пейзаж, ваш грунт должен быть очень светлым.

По дереву грунтуйте указанным выше клеем и мелом; когда высохнет, проскоблите и выровняйте ножом, а затем покройте легким слоем свинцовых белил и умбры.

§ 15. Ореховое масло лучше для белил, смальты и пепельной; в других красках оно слишком быстро сохнет, для этих же прекрасных красок оно лучше и чище льняного.

Его нужно покупать зараз лишь небольшое количество, так как оно густеет. Чем старше, тем лучше.

Льняное масло не так быстро сохнет, как ореховое.

Синяя может быть наложена темперой с клеем на вашу масляную грун-

[1] Де Майерн совершенно правильно отмечает, что искусство первой проклейки состоит в том, чтобы концентрат клея не был слишком «крепким», иначе грунтовка легко трескается и рвется. Заметим, что уменье найти должный концентрат зависит от опыта и практики, при постоянном учете индивидуального качества сырья клея и качества ткани холста. При «среднем» качестве клея и ткани для клеевого концентрата первой грунтовой проклейки на 1 вес. часть клея идет 15 вес. частей воды. Проклеить хорошо холст можно только теплым клеем (около 40°С), причем весь избыток клея должен быть с холста снят ножом или шпателем, дав клею просохнуть, тем же клеевым раствором (лучше с добавкой 0,5 вес. части меда) проклеить еще раз (см. § 333) и опять ножом снять избыток клея с поверхности холста. О клеевом концентрате и пропорции его с медом см. § 30. При проклейке следует обращать особое внимание на то, чтобы клей не прошел на изнанку холста, т. е. чтобы проклейка не промочила холста насквозь. Проклейка с клеевыми пятнами на обороте холста предрешает плохое качество грунтовки.

Сила клеевого концентрата зависит не только от качества клея, пропорции с водой, метода нанесения на холст, но в значительной мере обусловливается и методом варки или растворения клея в воде (см. дальше § 280—281). Об этом имеются небезинтересные художникам данные в лабораториях Реставрационного отдела государственной Третьяковской галлереи и Института лаков и красок.

Лучшим грунтом следует считать эмульсионный. Рецептура такого грунта, на основе трактатных данных XVI в., довольно тщательно разработана подсектором художественных материалов Института лаков и красок. *Прим. ред.*

товку (потертую чесночным соком), когда высохнет — покройте хорошим, тонким и быстро сохнущим лаком. Таким образом, ваша синяя никогда не изменится в тоне.

Для синего надо добавлять немного — две или три капли — спикового масла, и тогда краска впитывается, не блестит и, не имея на поверхности масляной пленки, никогда не меняется в тоне, оставаясь, таким образом, прекрасной[1].

Употребительные краски

§ 16. Свинцовые белила,
ламповая черная,
пепельная,
смальта,
массикот,
Schitgeel (желтая),
желтая охра,
сурик,
вермильон,
коричнево-красная,
лак,
умбра.

Свинцовые белила. Лучшие те, которые легко ломаются. В обычной ceruse половина мела. Тонко сотрите с льняным маслом, поместите в маленький глазурованный горшочек и держите всегда залитые водой, меняя ее каждые четыре дня.

Ламповая черная смешивается по мере надобности на палитре ножом. Для того, чтобы заставить ее сохнуть, добавляют немного умбры с льняным маслом.

Пепельная и смальта должны очень легко стираться на мраморной плите с ореховым маслом. Если их тереть сильно, они при высыхании чернеют.

Массикот должно слегка стирать на мраморной плите, если он слишком груб для зеленого и для того, чтобы делать света деревьев в пейзажах; иначе, если он хорош и достаточно тонок, им надо пользоваться, как есть, с льняным маслом; помещайте его в воду.

[1] См. вступительную статью. *Прим. ред.*

Schitgeel стирайте с льняным маслом и не помещайте в воду. Эта краска, так же как и лак, не выносит ни воздуха, ни дождя; выцветает, белеет и исчезает.

Желтую охру (стирайте) с льняным маслом, не кладите в воду, иначе она белеет, даже если на нее попадет одна капля воды.

Итальянская охра в жженом виде может быть помещена в воду и образует очень красивую красно-коричневую, среднюю между обычным коричнево-красным и лаком.

Сурик должен быть выбран самый красивый и тонкий, и должен быть очень легко стерт на камне с льняным маслом; если его тереть слишком много, он теряет (свой цвет) и бледнеет. При помещении в воду не изменяется в тоне.

Киноварь должна быть раньше стерта с водой, а затем ее помещают для просушки на мел, который впитывает воду; когда ею хотят пользоваться, она должна быть стерта на палитре с льняным маслом. Можно помещать в воду.

Коричнево-красная стирается с льняным маслом и сохраняется в воде.

Лак очень сильно стирают с льняным маслом для того, чтобы он был хорошим; его не кладут в воду, а чтобы он сох, к нему прибавляют немного очень тонко истолченного стекла.

Умбра применяется жженая (тогда она более коричневая и красноватая) и не жженая, в зависимости от воли работающего; стирается с льняным маслом. Кладется в воду.

Вода

полезна:	*вредна*:
свинцовым белилам	ламповой черной
массикоту	смальте
сурику	Schitgeel
киновари	желтой охре

коричнево-красной лаку
умбре
итальянской охре
пепельной

Кисти

§ 17. Кисти надо иметь из самой мягкой свиной щетины. Для подмалевка картины лучше всего короткие и толстые.

После того, как вы ими писали, их следует помещать в воду из опасения, чтобы они не засохли; если они засохли, их трут мылом, моют и полоскают в горячей воде. Для деревьев и для того, чтобы делать подмалевок более мелких вещей, нужно иметь удлиненные и крепкие «рыбьи кисти» (из волоса выдры). Для остального—толстые и короткие кисти из беличьих хвостов; для того, чтобы писать стволы деревьев и проводить длинные линии—длинные и тонкие.

После работы хорошо чистите ваши кисти и из опасения, чтобы они не засохли, держите их в масле.

Испробуйте роговую.

Палитра должна быть из грушевого дерева.

NB. Большая часть красок изменяется в тоне только из-за того, что плохо чистят кисти[1]. Вот почему художник, который хочет исполнить какую-нибудь значительную работу, особенно портрет с натуры, должен всегда иметь новые кисти.

Надо иметь особые кисти для синего, которые бы не касались других красок; после работы их надо постоянно держать в воде.

Другие кисти, после того как они хорошо вычищены, надо держать в масле, т. е. при помощи его поддерживать их всегда жирными.

Кисти из шерсти выдры не должны топорщиться, а соединяться на конце, воло-

[1] Это примечание де Майерна очень справедливо. *Прим. ред.*

ски должны быть ровными, особенно когда они намочены.

Всякая хорошая кисть должна быть крепкой и сжиматься, когда вы ее растопырите кончиком пальца; те, которые сгибаются и остаются растопыренными, мягки и никуда не годятся.

Для писания пейзажа

В пейзаже принимают во внимание:
- Воздух, землю, на которой надо писать: Деревья, дома, поля, фигуры — Все видимое: Издали, на втором плане
- Воду: Стоячую, текущую, непокойную замерзшую, снег — Все видимое: На первом плане и вблизи

Воздух пишут или при солнечном свете, в полдень, на закате, в ясный, облачный, дождливый день

§ 18. При солнечном свете низ воздуха, приближающийся к земле, должен делаться светложелтым—желтой охрой и белилами; немного выше облаков—смальтой, лаком и небольшим количеством желтой охры, а внизу облаков—где солнечные лучи дают отблески—белилами, желтой охрой и небольшим количеством лака, причем берется больше то одного, то другого, в зависимости от рефлексов солнечных лучей.

В полдень: на самом верху—синее из смальты и белил, затем книзу все белее. Облака в самых светлых местах, на которые падает солнце, делаются совсем белыми. Внизу должна быть (сделана) тень смальтой, белилами, желтой охрой и лаком.

Вечером при заходе солнца: внизу, у земли—совсем красным, из смеси сурика, белил и лака. Для теней облаков—смальта, белила, лак и желтая охра.

Всегда и утром и вечером верх неба должен быть синим, из смальты и белил. Остальное должно соответствовать времени дня.

Ясное небо выполняется просто смальтой и белилами, все светлее по мере приближения к земле.

Облачное небо: никакого синего, мало белого. Более или менее мутные и темные облака (получаются) в зависимости от смешения красок: смальты, желтой охры, лака и небольшого количества белил.

Земля или пейзаж

Для деревьев это так же, как для земли.

§ 19. Вдали—самая лучшая пепельная и белила, с весьма незначительным количеством лака.

(Для изображения более близкого) добавьте к этим краскам пепельной, к белилам и лаку—немного массикоту. Еще ближе—пепельная, желтая охра и немного Schitgeel.

На переднем плане: пепельная, Schitgeel и немного лака.

Дороги

§ 19a. Самые дальние: пепельная, белила и немного лака.

Более близкие: пепельная, коричнево-красная и белила.

Самые близкие: коричнево-красная, желтая охра, белила и немного пепельной.

Для теней в самых глубоких местах: черная, умбра и немного белил.

Поля

§ 19b. Отдаленные: пепельная и массикот; пепельной—совсем немного и очень

хорошей, больше массикота. Для теней—больше пепельной, чем массикота.

Более близкие: пепельной — немного, массикота — больше, Schitgeel—немного.

Самые близкие: пепельной—немного, Schitgeel—много, что образует красивую и сильную зеленую.

Для теней—пепельная, Schitgeel, умбра и совсем немного черной.

Для ржи—побольше массикота и немного Schitgeel.

Дома

§ 19c. Коричнево-красная, белила, немного массикота.

Для теней—пепельная, коричнево-красная.

Кирпичи: коричнево-красная, немного лака, немного пепельной, немного белил.

Дым: пепельная, коричнево-красная, желтая охра.

Белая солома, на свету: желтая охра и белила.

Деревья

§ 19d. Желтая охра, пепельная, белила и немного массикота. Оттеняется пепельной, коричнево-красной и желтой охрой.

Вода

§ 19e. Смальта и белила. Иногда, особенно к переднему плану—пепельная и белила. Для теней, падающих от деревьев и других предметов,—пепельная, массикот и лак.

Если вы пишете большую водную поверхность, в ней должны отражаться тени и цвета облаков.

Снег должен быть чем ближе, тем белее. Вдали же немного голубоватым.

§ 20. Рассуждение короля Карла о промывке картин, привезенных из Италии

Масляные были исправлены, другие нет. Говорили, что это было сделано при помощи промывки молоком.

в Лондон на корабле, нагруженном коринкой, где было несколько полных боченков перегнанной ртути, от паров которой, вызванных теплом от изюма, все (как масляные, так и темперные) картины почернели, как чернила. Они были вычищены и восстановлены в прежнем виде художником по имени (.....).

Я думаю, что для удаления первого слоя грязи и самой грубой пыли, скопившейся на живописи, вполне пригодны молоко, яичный желток и белое венецианское мыло, но для того, чтобы удалить все, не повредив живописи, нужны водянистые жидкости, которым бы масло могло противостоять, но не слишком крепкие и разъедающие, из опасения, чтобы минеральные краски не смылись, а другие не выцвели. Поэтому надо пользоваться или обыкновенной крепкой водкой или раствором соли и квасцов, а также купороса или серной кислоты. Эти жидкости, разведенные и разбавленные большим количеством воды, могут служить для промывки; ими протирают сверху мягкой губкой, затем промывают чистой водой и вытирают очень чистой полотняной тряпкой. Заметьте, что на картине нельзя оставить хоть сколько-нибудь кислоты, что вы можете определить, попробовав языком.

Что касается паров перегонки, которые образуются от соли и купороса, то я думаю, что едкий спирт, добытый из них обоих, был бы лучшим, потому что действует схожим образом.

Яичный желток, намазанный на картину, написанную маслом, и оставленный на ней в течение некоторого времени, а затем счищенный губкой раньше при помо-

ши горячей, а затем холодной воды, смывает всякую грязь, кроме лака, который поддается мягкому мылу. Испробуйте землей.

Для того, чтобы вычистить масляную картину, краски которой испортились от времени

Фортэн (Fortin).

§ 20а. Мойте или скорее трите ее горчицей, хорошо вычистив, промойте водой.

Испробовал. Как та, которую едят.

Картина, загрязненная пылью, должна быть просто вымыта напитанной водой и затем выжатой губкой, после чего на один или два часа выставлена на солнце. Небо и дали, написанные смальтой, пепельной, массикотом и свинцовыми белилами, благодаря этому светлеют. Но там, где есть Schüttgrün и лак, солнце и вода одинаково вредны, поэтому такие части картины должны быть закрыты наклееной сверху бумагой. К числу их принадлежат деревья и другая зелень, которые исполняются Schitgeel и массикотом.

Абраам Латомбэ. NB. Крепкой водки 1 ч., колодезной воды 3 или 4 ч. смешайте вместе и осторожно мойте ими вашу картину, протирая губкой. Когда все вычищено, вымойте чистой водой и удалите всю крепкую водку (кислоту?). Картина прекрасно обновляется.

Очень светлый щелок из золы виноградных лоз также прекрасно чистит картины. Так же действует и урина. Хорошо промыв ваши масляные картины, возьмите яичного белка, взбитого до жидкого, как вода, состояния веткой или расщепленной на четыре части фиговой палкой, окуните туда мягкую губку и пройдите по картине. Затем дайте ей просохнуть, не допуская пыли.

Гуммитрагант, растворенный по мере надобности,— прекрасный лак вместо яичного белка.

Когда от дыма или по другой причине картина снова станет грязной, ее надо лишь вымыть свежей водой, хорошо вытереть и снова покрыть яичным белком. Таким образом вы всегда сохраните ваши картины прекрасными, как будто они только что сделаны.

Попробуйте действие серного масла и купороса (серной кислоты), смешанных с большим количеством воды. Одна кислота разъедает и смывает краски.

Для того, чтобы очищать и обновлять масляные картины

Зола вредит краскам. NB. Осадок висмутовых белил, который содержит сильно очищающие соли, кажется, будет хорош.

§ 21. Возьмите просеянной древесной золы, запылите ею при помощи сита вашу картину, окуните мягкую губку в чистую воду и трите и чистите вашу живопись, которую затем надо очень тщательно промыть и протереть водой. Когда ваша картина высохнет, возьмите не очень густого гуммиарабику, растворенного в воде, и этим родом лака, который производит тот же эффект, что яичный белок, смочите вашу картину очень мягкой губкой или мягкой длинной и нежной кистью. Затем дайте просохнуть[1].

Синяя пепельная краска из камня, привозимого из Индии и добываемого из серебряных руд

§ 22. Я действовал с ним (камнем) совершенно так же, как с ляпис-лазурью для приготовления ультрамарина, но при очень длительной обработке массы в горячей воде ничего не отделилось. Та же обработка была произведена в крепком щелоке, и тогда часть порошка отделилась, и думаю, что в конце концов можно было бы извлечь все.

Попробуйте сделать щелок из зернистой золы или произвести промывку в крепкой мыльной воде из мягкого или жидкого мыла. Однако нужно, чтобы это была вода, воспринимающая мыло, как речная (т. е. мягкая).

То же произошло у меня и с «ляпис-арменус» из Шватца, который в Германии называется «Bergblau».

[1] Лучшим из указанных средств является вполне нейтральное мыло при незначительном количестве чистой теплой воды (когда нет сквозных, до холста, разрывов краски). После промывки картину необходимо насухо протереть ватой. Другими средствами, о которых говорит де Майерн, лучше не пользоваться. *Прим. ред.*

Заметьте, что для того, чтобы стирать ваши материалы на камне, не нужно другого масла, кроме льняного.

Рецепт для того, чтобы ваше масло было белым и прозрачным, как вода[1]

§ 23. Возьмите очень чистого золотого глета ½ унции, сурика 2 драхмы, орехового масла английскую пинту и дайте кипеть всему вместе на очень медленном огне в течение одного часа.

Видел. Г-н Митенс, превосходный фламандский художник. 1622.

Иногда масло загустевает настолько, что вы бы вполне могли резать его ножом, и, несмотря на это, вновь становится жидким и прозрачным. Иногда оно не густеет. Отделив его от нечистоты, поместите в стеклянной банке на солнце и предоставьте действию тепла, которое очень хорошо выбелит и осветлит ваше масло.

NB. Для этого лучше всего мартовское солнце, которое белит сильнее. Не плохи апрель и май, они лучше, чем весь следующий квартал.

Рецепт приготовления густого, но все же прозрачного масла, очень быстро сохнущего, подходящего для того, чтобы смешивать с ним краски, неимеющие корпусности; в таком масле краски эти не осаждаются на дно

§ 24. (Возьмите) чистой горячей дубовой золы горсть, равную четверти количества масла, налейте на нее пинту орехового масла, оставьте в течение 8, 12, 14 дней и вы достигнете своей цели.

Г-н Митенс говорит, что чем сильнее масло нагревается, тем оно становится бо-

[1] О кардинальной технологической проблеме масляной живописи—очистке, отбелке и обработке масла как живописного материала—см. вступительную статью. *Прим. ред.*

лее тонким и более подходящим для смешения с красками.

Попробуйте взять негашеной каменной, а не меловой извести, очень тонко истолченной в порошок (имейте в виду, что гашеная на воздухе не годится), и насыпьте в маленькую сумку из светлого полотна. Под этой сумкой поместите другую, полную бараньих костей или рогов оленя или горного козла, пережженных добела, а внизу третью, полную мела или очень мелкого песка. Пропустите ваше ореховое масло через эти три мешка. Попробуйте, что из этого выйдет.

Посмотрите, может ли указанное или льняное масло дестиллироваться в колбах или ретортах.

Многие думают, что все масла, добытые выжимкой, очень трудно, если не невозможно, дестиллировать.

Сильно сушащее масло, неимеющее корпусности, как лак

Г-н Саллэ у г-на Субиз. Для того, чтобы приготовить сильно сушащее масло, он брал 2 фунта льняного масла, очень чистого золотого глета (лучше промытого)—4 унции и для растворения $3^1/_2$ унции спикового масла.

§ 25. Оно приготовляется равным образом из орехового и льняного масел, но ореховое лучше. Возьмите $^1/_2$ парижской сексты масла, которое весит примерно полфунта, влейте в новый глазурованный глиняный горшок и всыпьте полунции золотого глета, истолченного в очень тонкий порошок, немного перемешайте деревянным шпателем и дайте покипеть на медленном огне, под дымоходом или на воздухе во дворе, в течение двух часов. Ваше масло мало-помалу укипит. Дайте ему хорошо осесть, слейте ваше загустевшее масло и сохраняйте его для того, чтобы им пользоваться для разных надобностей.

Это сильный сиккатив, так что все трудно сохнущие краски будут сохнуть, если с ними смешать немного названного масла.

Если покрыть им оружие, выставив его летом после обеда на солнце, лак высохнет и наверное воспрепятствует (как я это видел) тому, чтобы железо заржавело, придавая ему, кроме того, красивую окраску. В другое время года, через день или через два, указанный лак высохнет сам по себе.

Для этого лака берите самое сушащее масло. Для исправления старых картин это масло единственное и служит лаком. Сравните способ Митенса, чтобы сделать его столь же светлым, как канарское вино, посредством мартовского солнца.

Как известно, этим маслом можно пропитать кожу, чтобы сделать ее непроницаемой для воды.

Приготовляя его с глетом и суриком.

Можно также пропитывать им холст или тафту, чтобы делать из них плащи, капюшоны, зонты и другие предметы, непроницаемые для воды. Но нужно, чтобы холст и тафта были предварительно подготовлены и их поры замазаны и закрыты рыбьим или перчаточным клеем, к которому (для того, чтобы помешать ему трескаться и шелушиться) можно прибавить немного меда. На этот хорошо высохший клей намазывают щетинной кистью масло и дают ему высохнуть. При желании можно нанести два или три слоя. К последнему надо добавить какой хотите краски, неимеющей или имеющей мало корпусности.

Лучше наносить краски на тафту, холст или коленкор, а затем сверху покрывать сильно сушащим маслом.

Подобным же образом можно приготовлять холст для того, чтобы покрывать экипажи или носилки, так же, чтобы сделать палатку, сундук или чемодан, сумку для писем и для важных бумаг, посылаемых на дальнее расстояние (для чего специально подходит тафта).

Если прибавить к этому маслу какую-нибудь краску, как умбру, охру и т. п., то будет лучше и достигнется большая сопротивляемость.

Краски, неимеющие или имеющие очень мало корпусности

§ 26. Лак ее не имеет.

Медянка ее не имеет.

И тот и другая служат для лессировок.

Schüttgrün имеет очень малую (корпусность).

Висмутовые белила имеют очень малую (корпусность).

Смальта ее не имеет.

Черная из копоти, которая до стирания должна быть сожжена на печке или в горне, имеет корпусность, но небольшую. Черная из слоновой кости или из костей бараньих ног гораздо лучше, по крайней мере в отношении корпусности. К ней при стирании надо добавлять сороковую часть медянки.

Индиго имеет (корпусность), но небольшую.

§ 27. Краски, которые не сохнут, будут сохнуть, если к ним прибавить медянки, белого купороса или хрустального стекла, истолченного в очень тонкий порошок или пережженного гашением в холодной воде, просушенного и стертого в очень тонкий порошок[1].

Лак никогда не сохнет сам по себе и к нему надо прибавлять медянки.

Черные из персиковых косточек и слоновой кости не сохнут без примеси.

К черной из копоти добавляйте на унцию краски с орех белого купороса.

Если прибавить ко всему этому немного сушащего масла, краски будут сохнуть очень хорошо и в короткое время.

Следующие рецепты—капитана Саллэ.

По опытам капитана Саллэ, приготовления непроницаемого масла, которые он делал для доктора де Субиз.

Ореховое масло лучше.

§ 28. На одну «chopine»[2] или 1 фунт льняного масла возьмите 2 унции промытого золотого глета (который лучше, хотя он брал немытого) и дайте покипеть в течение 2 часов на малом огне, тщательно следя за тем, чтобы не выкипело и не

[1] Неясное место у де Майерна—переведено дословно. *Прим. перев.*

[2] Мера жидкости—0,5 литра.

убежало, и все время мешайте деревянной палочкой или шпателем. Снимая ваш горшок с огня, понемногу прибавляйте к вашей смеси 1 унцию спикового масла (он прибавлял 2, но это слишком много). Согласно этой пропорции, приготовляйте сушащее масло в том количестве, в каком хотите, например, масла 2 фунта, золотого глета 4 унции, спикового масла 2 унции.

Если вы добавите 4 унции спикового масла, проникновение будет большее, и заглушится запах от льняного масла.

Когда вы захотите им пользоваться, немного нагрейте кожу над очагом или, держа ее пред светлым пламенем от соломы, смажьте вашим маслом щетинной кистью два или три раза и дайте спокойно просохнуть.

Заметьте, что если вы приготовите большое количество вашего масла, то после того, как вы им пользовались, оставшееся засохнет, скажем, через десять лет. Если влить туда нового масла, вскипятить и дать осесть, масло становится лучше, и глет оседает.

Это масло служит для реставрации и покрывания (вместо лака) старых картин, что один хороший художник считал большим секретом.

§ 29. Для того, чтобы придать коже, которой надо обивать кафедру, черный цвет, надо взять черной из копоти, а именно парижской, которая очень тонка, а не фландрской, которая слишком тяжела, и пережечь ее в печке или тигле.

Если ваше масло приготовить с большим количеством (свинцового) глета, например, 4 унции на фунт, и подмешать его к вашей черной, то она безусловно высохнет без других примесей. Попробуйте наложить на кожу черную (краску) на рыбьем или мездровом клее, дать ей высохнуть и затем сверху прокрыть два или три раза сушащим маслом.

Чем больше вы будете прибавлять гле-

та, тем меньше надо будет кипятить масло, и оно будет гуще. Ореховое или льняное масло, пропущенное сквозь фильтр золы из виноградных лоз, становится прозрачным. Попробуйте с горячей золой.

Вспомните о желтом амбровом лаке и попробуйте его приготовить с нефтью на очень медленном огне, так как «нефть ловит огонь».

Я видел камлот из Лиля и саржу, пропитанные маслом, которые очень сильно противостоят воде.

Рецепт для холста, коленкора, тафты, саржи и других тканей для того, чтобы делать капюшоны, кафтаны, шелковые чулки, покрышки для носилок и экипажей, для того, чтобы завертывать пакеты с письмами и бумагами, обивать сундуки, чемоданы, картины и т. п.

§ 30. Названный капитан Саллэ, которому я показал обработанную тафту, очень мягкую и настолько плотную, что вода совершенно через нее не проникала, сказал, что он думает, что это лишь вареное и сгущенное глетом масло без всякой примеси клея.

Однако имейте в виду следующее соображение.

Материи, проклеенные рыбьим клеем и небольшим количеством меда, лучше и более гибки, чем другие, совсем не трескаются и не сохраняют складок.

Возьмите большую кружку рыбьего или мездрового клея, в которой помещается по крайней мере два фунта. Клей этот должен быть жиже, чем крахмал для крахмаления. Добавьте к этому количеству клея примерно 4 унции растопленного на легком жару меда и тщательно перемешайте. Намазывайте и наносите кистью, затем придавите ворс вашей ткани, если он у нее есть, дайте просохнуть и, наконец, прокройте вашим маслом с глетом.

Если ваша ткань белая, и вы хотите придать ей окраску, наносите ее вместе с клеем, а затем, когда она высохнет, покройте маслом.

На сделанное мною возражение—сохнет

ли мед, он мне ответил утвердительно, потому что те, кто расписывает знамена для войны, пользуются им из опасения, чтобы тафта, намазанная клеем, не трескалась и не мялась, образуя складки.

Очень сушащее масло как для красок, так и для водонепроницаемой ткани без применения клея

Для последнего слоя растворите на солнце в этой смеси душистых смол.

§ 31. Рецепт. Хорошо сотрите с чистой водой свинцовых белил, сделайте из них комочки и дайте просохнуть на меле или на очень чистой черепице. Разместите ваши комочки в свинцовой шайке и налейте столько орехового масла, чтобы оно их покрывало; затем поставьте на солнце, пока оно не загустеет настолько, насколько вы хотите, и не посветлеет, как вода. Вы можете его сделать столь густым, что оно будет тянуться нитями, и его можно будет резать.

Его нужно смешивать на палитре с аурипигментом, стирать с водой и просушивать. Один седельник считает это секретом.

Говорят, что кожа мертвой коровы, моченая, хорошо приготовленная, из которой сделаны сапоги или башмаки, не пропускает воды.

§ 32. Рецепт. Для того, чтобы уничтожить дурной запах масла и надушить тафту для капюшонов и даже башмаков или испанских сапогов и перчаток из холста и т. п. тканей.

Если добавить много глета или сурика, или свинцовых белил и оставить масло на долгое время в глиняном пузырьке или бутылке в навозе, или в водяной бане, я думаю, масло сильно загустеет. Еще лучше, если дать ему кипеть на медленном огне и все время перемешивать глет. Под конец, снимая с огня, прибавьте к смеси или вареву душистой смолы, которая была бы немного жирной, а не сухой, как бензойная. Лучшие: storax calamita, ладан,

кардамон. Помните, что для этого очень хороша жирная смола, извлекаемая из piceа подрезом коры; она бела, продается в Савойе в древесной коре, хорошо пахнет, и ее прибавляют к щелоку для того, чтобы надушить белье. Можно также добавлять розовое дерево.

Однажды плохой парфюмер смешал серую амбру со спиковым маслом и покрыл им козловую кожу для воротника. Запах из-за его силы и пронзительности был ужасен. Он бросил кожу в сундук, и она несколько лет спустя, когда спиковое масло испарилось, была превосходна и много лучше обычных.

Попробуйте, может ли подобным образом storax в большом и ладан в маленьком количестве стираться со спиковым маслом до густоты меда для того, чтобы намазывать кистью на работы, которые, полежав, потеряют плохой и сохраняют хороший запах.

Самое сушащее масло из всех

§ 33. Рецепт. Сожгите, сколько хотите белого купороса на раскаленной докрасна печке так, чтобы он, будучи растолчен и вскипячен, высох и рассыпался в порошок.

Рецепт. Возьмите льняного масла 1 фунт и пережженного купороса 2 унции. Варите на медленном огне около часа, все время мешая. Затем слейте ваше масло, которое не так темно, как с глетом, и сохнет быстро, в два или три часа.

Маковое масло отбеливается, если его налить в очень широкое оловянное блюдо, покрытое стеклянной пластинкой или банкой, и выставить на очень жаркое солнце не больше как на 3 или 4 дня. Г-н Ваннегр. Художник Валлон утверждает, что это масло сохнет довольно быстро.

Маковое масло—очень светлое масло, которым в Нидерландах пользуются художники, работающие над тонкими работами, которые требуют ярких красок, как цветочные горшки, вазы и пр.

Это масло само по себе трудно сохнет, но его стирают с венецианским стеклом и затем ставят вместе на 3 или 4 недели на

солнце в пузырьке, который нужно встряхивать каждые четыре дня; когда маслом захотят пользоваться, светлое надо слить, а остальное оставить в стклянке.

Для того, чтобы в месяц отбелить ореховое или льняное масло

Художник Портман.

§ 34. Очень долго сбивайте масло с квасцами, добавьте воды, поставьте на солнце и сбивайте это масло каждый день настолько, чтобы оно белело от сбивания, затем вновь ставьте его на солнце и продолжайте это делать до тех пор, пока оно не станет белым, светлым и прозрачным.

Если картина потрескается из-за плохого грунта, немного ее помочите, хотя это можно сделать и не смачивая, и, насколько сможете, сильно растяните на подрамке, затем прокройте с оборота довольно толстым слоем какой-нибудь темперной краски, как испанскими белилами, состоящими наполовину из мела и наполовину из белил, охрой или суриком на клею. Дайте просохнуть, и все трещины и прочее сойдутся. Эта краска может быть удалена мокрой губкой и по желанию возобновлена.

Улучшенное ореховое масло, которое, будучи приготовлено следующим способом, не имеет дурного запаха, и его можно есть в соусах и десертах

§ 35. Посмотрите, какое оно может иметь применение в живописи и обработке кожи и тканей; оно горит в лампе с незначительной копотью или совсем без нее.

Грейте его в печке, пока оно не станет очень горячим, а затем налейте в него немного холодной воды. Тогда происходит сильный шум или шипение. Налейте снова воды и делайте это столько раз, чтобы больше не происходило шума. Масло от воды отделите воронкой.

Для того, чтобы отбелить льняное масло так, чтобы оно было годным для живописи и не изменяло красок.

Художник Жан Живэ.

§ 36. Возьмите любое количество этого масла, поставьте его в большом горшке на огонь с деревянными опилками (я думаю, что лучшие из дерева не чернеющего и очень легкого, как ель, которая возможно лучше притягивает грязь, будучи смолистой, или ива и подобные им представляют лучшее), дайте довольно сильно кипеть в течение четверти часа и затем удалите всплывшие опилки шумовкой. Возьмите довольно высокую стеклянную банку—в зависимости от количества масла, которое у вас будет,—положите на дно корку черного хлеба и налейте сверху масло, оставив сосуд на солнце столько времени, пока ваше масло побелеет, и образуется осадок рыжеватого цвета; прозрачное и белое масло сверху легко отделится от остального, если в 2 или 3 пальцах от дна сделать слив, в отверстие которого помещено перо. Художник Жан Живэ.

Индийский лак

Капитан Саллэ. Это растворение производится в погребе, на холоде, очень медленно. Попробуйте, не поможет ли растворению, если размягчить лак, помочив его в винном спирте.

§ 37. Лак—гумми (смола), сам собой растворяется в спиковом масле [1] и размазывается по чему угодно и по какой бы то ни было работе. Это лак для белого. Сначала делаются подготовительные работы и росписи, затем сверху накладывается лак. Наложите на вашу работу золото или серебро в массивных листочках; отполируйте. Прокройте сверху при помощи кисти лазурью или другой краской, смешанной с яичным белком. Исполняйте работу, процарапывая ее костя-

[1] Эфирное масло из итальянской лаванды.

ным острием или шилом, а затем покройте лаком. Спиковое масло со временем улетучивается.

Если вы вздумаете смешивать краски с лаком, гумми вновь приобретает свой блеск. Раньше пишите красками, затем покрывайте лаком.

§ 38. Яичный белок делается жидким, как вода, если его взбалтывать палкой, расщепленной на четыре части и загнутой на конце в виде гусиной лапки. Раньше образуется пена, которая в короткое время вся превратится в водянистую жидкость.

Эту жидкость смешивайте с равным количеством обыкновенной или розовой воды, а когда краска будет стерта с водой на мраморе, добавьте к ней немного этой жидкости из яичного белка и накладывайте вашу краску кистью на позолоченную и отполированную работу не очень толстым слоем. Дайте работе высохнуть самой по себе. Пишите ваши фигуры и обрамления мелом и английским карандашом. Процарапайте костяным острием или иглой дикобраза, расчищайте грунт подмалевочной кистью и вычистите, как следует, чтобы золото стало совсем чистым. Возьмите не слишком крепкого клея из обрезков перчаточной кожи и слегка, не прерывая, пройдите кистью по всей вашей работе.

Дайте просохнуть. Накладывайте лак кистью. Просохнуть дайте самому по себе, или в сушильной печке, или на солнце.

Если ваша краска не имеет или имеет мало корпусности, как лак, то, когда вы ее стираете, к ней надо прибавлять немного мела для придачи ей корпусности, чтобы она выдерживала обработку острием, так как иначе она осыпается.

Для того, чтобы приготовить из индийского Bice хорошую пепельную синюю

§ 39. Надо растереть до мельчайшего порошка в ступке из порфира, а не из металла, потому что последний чернеет (в том числе и олово).

Если камень и будет черным, то вымытый он становится синим. Толките, сти-

Г-н Норгэт.

райте, мойте с уксусом. Порошок вначале зеленеет. Эта зелень сходит с уксусом; синее остается на дне.

Очень хорошо выходит с медом, долго стирая на камне, но надо его затем весь удалить промывкой. Хорошо выходит и начисто промывается рыбьим клеем. Посмотрите, что выйдет с очень крепким гумми. Так приготовляется прекрасная пепельная синяя.

Различные простые и составные зеленые.

Кастор Дурантэ. Из листьев желтого левкоя, называемого кеири, если их растолочь с квасцами в небольшом количестве и взять их сок, приготовляется прекраснейшая зеленая.

§ 40. Зеленая из касатика в виде пасты или платчатая. Пузырчатая зеленая обычно приготовляется из очищенного сока крушины или синего терновника, который кипятится, как вино, и становится очень красным. Если добавить немного квасцов, сок становится зеленым и очень красивым, но подвержен выцветанию.

NB. Второй вариант лучше первого. Нужно на 1 унц. пузырчатой зеленой, как она покупается в готовом виде в лавках, добавить 1/2 драхмы белого, сырого, очень мелко истолченного винного камня, клейкость которого сделает вашу зелень блестящей и сохранит ее от выцветания. К ней надо прибавлять немного гуммигута, чтобы сделать ее светлее и оттенять простой зеленой без гуммигута.

Если вместо квасцов прибавите на унцию сока всего одну унцию тонко истолченного винного камня, краска приобретает красивый блеск и не выцветает. Она очень хороша для того, чтобы оттенять другие зеленые, а также, если ее класть толстым слоем на первый более светлый слой.

Синяя зеленая земля, смешанная с большим или меньшим количеством Pinke и Schitgeel, дает различные зеленые, более светлые и более темные.

Pinke, смешанный с индиго, образует темнозеленую, пригодную для теней, но она неприятна на вид. Хороша она для темных мест.

Pinke или массикот, смешанные с пепельной синей, называемой в Англии Bice, также образует различные зеленые краски, в зависимости от различных смесей; зеленая из зеленой земли—краска зеленая сама по себе; она светла, как ивовая зелень или морская вода.

[Мне говорили, что эта краска была счастливо открыта кем-то, кто пролил крепкой царской водки на свинцовые белила или на мел, причем белила тотчас стали зелеными. Другие мне говорили, что это вторая вода, которая зеленеет от производимого отделения меди и серебра с золотом.

Метод приготовления мне не удался.

«Небесная» вода с негашеной известью и нашатырем в медном сосуде очень синя. Если ко второй медной воде добавить нашатырю, она станет синей; возможно, что, налитая на свинцовые белила или мел, она их сделает синими, подобно пепельной синей.

§ 41. Очень красива синяя для иллюминирования: возьмите цветов лука, но только тех, что бархатисто-пурпурного цвета, срежьте ножницами все желтое, выжмите сок и сгустите его, держа в пузыре, как приготовляют зеленую. Это очень приятная краска, превосходная для бумаги.

Г-н Фабри видел это в фармакопее Целлы.

Посмотрите, не нужно ли добавлять немного квасцов.

Его же.

Очень красивая синяя для того, чтобы писать пером (получается, если взять) Tournesol (или) лакмус с небольшим количеством индиго и растворить в водке.

§ 42. Красные чернила. Сотрите тончайшим образом киноварь с уриной—эта жидкость делает ее клейкой. Поместите в стеклянный сосуд, а не какой-либо другой. Тогда образуется как бы масса, которая твердеет. Когда вы захотите этим пользоваться, сделайте каким-нибудь инструментом дырочку и разбавьте довольно густым гуммиарабиком.

Его же.

§ 43. Красивая, прочная желтая, которая не выцветает и прекрасно ложится—гуммигут. Я думаю, что с синим из него можно составить превосходнейшую зеленую. Он имеет малую корпусность. Вы можете делать им и подмалевок и тени, накладывая

Для того, чтобы им пользоваться, нужно лишь намочить вашу кисть в воде с гумми, и провести по гуммигуту, который от влаги растворяется, или стирать на камне, как вы знаете.

его более или менее толстым слоем. В очень толстом слое он дает оранжевую.

Эта краска превосходна для работы в размывку, для карт и для обреза книг, вместо чего теперь применяют аурипигмент.

§ 44. Авиньонская желтая приготовляется из сока зеленых ягод крушины, если прибавить к нему немного квасцов. Или же указанные зеленые ягоды сушатся и сохраняются. Когда их захотят употребить, их толкут и наливают на них раствор квасцов в воде.

Из тех же ягод, очень спелых и черных, поблизости от Сан-Мартэн, добывают сок, которым окрашивают кожи и пергамент в красно-коричневый или каштановый цвет.

Таким образом, из одного и того же плода в разное время вы можете добыть три краски—желтую, зеленую и коричневую.

§ 45. Из сока белых роз, в котором растворяют немного квасцов, приготовляется превосходная желтая краска для иллюминирования. Жерар говорит, что надо взять цветы белых мускусных роз, растолочь их с куском квасцов на деревянной колоде и выжать из этого сок в стеклянный сосуд: этот сок, высушенный на солнце и тщательно сохраняемый, является очень красивой желтой краской не только для того, чтобы иллюминировать и писать акварели, но также и для того, чтобы подкрашивать сахарные пасты и соусы.

Посмотрите, что получится из простых и махровых желтых роз.

Очень хорошая розово-красная (Rosette), которая не коричневеет

Г-н Фабри.

§ 46. Сварите на очень медленном огне, не давая кипеть, бразильского дерева с небольшим количеством авиньонской желтой в белом вине, заливающем его на палец, пока не останется только четверть; добавьте квасцов столько, сколько нужно, чтобы посолить яйцо. Соли и чего-либо другого не надо. Данная жидкость красива и прочнее обычной.

§ 47. Синяя из васильков, которые растут во ржи, очень красивая синяя; она получается, если из васильков без всяких примесей выжать сок; эта синяя при прибавлении к ней квасцов не изменяется в цвете; без примеси она очень красива, когда ее наносят, то при высыхании она становится бледнее. Если к ней прибавить каплю виннокаменного масла, образуется очень красивая зеленая, цвета морской воды, очень приятная в этот момент, но немного спустя она тускнеет и становится грязно-желтой, как грязная охра.

Я взял этого сока и добавил туда лакмуса или Tournesol; вначале он немного покраснел, затем образовалась синяя, как индиго, не очень хорошая и яркая, которая очень подходит для грунтовки под первую синюю из сока цветка.

Если поверх этой первой синей вы слегка пройдете виннокаменным маслом, причем синяя предварительно будет смешана с небольшим количеством квасцов, то образуется превосходнейшая зеленая, как если бы это была медянка.

Первая синяя, смешанная с гуммигутом, образует грязно-зеленую, пригодную для теней.

Если вы возьмете одну часть тинктуры шафрана, три части сока васильков, смешаете и добавите одну или две капли виннокаменного масла, то образуется сильная и яркая зеленая, как соковая (пузырьковая) зеленая, которая, однако, при высыхании темнеет и пригодна для подмалевка.

Синяя цианус никуда не годится, так как выцветает.

§ 48. Сок черных ягод, которые немцы зовут «Heidelbeere», англичане «Billberry» или «Hurtleberry» (черника), добытый кипячением их в двойном сосуде и выдавливанием, отличается очень красивым и приятным красным цветом. Если вы добавите квас-

цов, образуется очень красивая пурпурная, более или менее темная, в зависимости от количества добавляемых вами квасцов.

Купорос и чернильные орешки ее портят.

Жерар говорит в своем гербарии о vaccinia rubra, которая отличается от другой только цветом своих ягод, и говорит, что из их сока с квасцами приготовляется краска, неуступающая остиндскому лаку, если он тверд.

Приготовление этой краски

§ 49. 4 ноября 1646 г. я поставил в оловянном сосуде на огонь нужное количество ягод черники, снаружи сизых, а в мякоти цвета ягод бирючины или Ligustre, вскипятил в очень чистой колодезной воде, пока не укипело больше половины воды. Отвар получился сильно окрашенным; он был процежен сквозь сито и, будучи положен на бумагу, дал не очень яркую фиолетовую.

Я взял полную ложку этой жидкости и добавил в нее немного минеральных горных квасцов, которые придали жидкости интенсивно синюю окраску.

§ 50. Эта синяя, после добавления небольшого количества негашеной извести, потемнела, как индиго.

Посмотрите, что сделают другие приемы.

В серебряном сосуде эта краска темно-фиолетового цвета (анютины глазки).

Tournesol (лакмус) для окраски вина (заимствовано из старой рукописи)

§ 51. Возьмите ежевичных ягод, красных, т. е. еще незрелых, и слив, тоже красных или начинающих чернеть. Растолките их или вместе или в отдельности

в каменной ступе, налейте их сок в несколько сосудов (лоханок, мисок или чашек) и варите на сильном огне, пока сок не загустеет, как мед. Снимите во время варки с этого сока пену. Возьмите куски очень чистого полотна различной величины, выстирайте и высушите их, дайте им покипеть в воде с квасцами, высушите их и затем положите их в ваш ежевичный сок, чтобы они покипели вместе непродолжительное время; выньте куски полотна из жидкости, дайте им хорошо стечь в сосуд, в котором находится жидкость, расстелите на столе или на веревках и оставьте просохнуть в тени. Окуните их еще раз и сушите, как сказано выше, прекратив это делать, когда полотно перестанет воспринимать сок (4 или 5 раз). Храните в сухом месте. Заметьте, что если ваше вино кисло на вкус, то вместо турнесоля (лакмуса) надо класть плоды ежевики.

Опыт

Когда я дал нарвать ягод указанной ежевики, еще совсем красной и твердой, и оставил их на 6 или 7 дней в корзине, они сами по себе почернели и как бы созрели. Выжатый сок был интенсивного темнофиолетого цвета; прибавив немного квасцов, я получил превосходную сизую.

Посмотрите, что получится из мякоти или сока, сгущенных с квасцами в очень маленьком количестве, если из этого сделать комочки, как турнесоль из Heliotrop. tricup.

Сгущенное масло с глетом для лакировки дерева и железа и для грунтовки холстов, которые бы не трескались и не осыпались. 15 августа 1633 г.

§ 52. Я взял четыре унции очень хорошего и неимеющего запаха орехового

масла, всыпал туда одну унцию хорошо промытого золотого глета и держал вместе в кастрюле на маленьком огне, пока глет совершенно не растворился и не соединился с маслом. Затем я влил четыре или пять ложек воды, которая—будучи холодной—производит очень сильный шум и должна наливаться очень горячей. Тогда огонь был усилен, и вещество кипятилось все время при постоянном помешивании до тех пор, пока, благодаря испарению воды, все не загустело от кипения до густоты масла летом и не стало немного гуще меда, как жидкая мазь. Такая смесь не имеет дурного запаха и может служить лаком для железа, чтобы предохранить его от ржавчины.

(Она годится) для дерева темных (черных и умбровых) цветов, хороша для кожи, тафты и тому подобного.

§ 53. Для грунтовки картин сотрите желтой охры с этой мазью или маслом. Охра должна быть предварительно стерта с водой и высушена. Накладывайте эту смесь на ваш холст, хорошо натянутый на подрамок; не употребляйте клея и чего-либо другого: это может заставить холст трескаться и шелушиться. Дайте просохнуть, затем отполируйте пемзой и нанесите второй слой из вашего масла и охры, распространяя его потом, согласно правилам этого искусства. Таким образом высохнув, ваш холст будет достаточно загрунтован.

Для того, чтобы сделать эту смесь еще более сушащей (но нужно посмотреть, не будет ли холст от этого легче трескаться), можно взять 4 унции глета на 12 унций масла или больше, в зависимости от эффекта, и поступать, как сказано выше.

Заметьте, что охра имеет то свойство, что она воспринимает все виды красок—белую, синюю, лак, ни в каком отношении их не портя, чего нельзя сказать об умбре,

так как на последней указанные краски со временем тускнеют и изменяются в тоне. Испробуйте применение этого масла с охрой (и) свинцовыми белилами. Относительно черной из жженой копоти, изготовленной Митенсом, смотри в конце маленькой книжечки.

Взято из беседы с г-ном Гускинс, превосходным художником-иллюминером, 14 марта 1634 г.

§ 54. Превосходные белила приготовляются из двух частей свинцовых белил (промытых согласно способу, описанному в той же книге его племянником Куппером) и одной части лунной белой, смешанных и стертых вместе согласно правилам этого искусства. Эта краска обладает достаточной корпусностью и настолько бела, что ею можно делать света по свинцовым белилам. (Это) самые лучшие (белила), какие только можно найти.

Относительно белил Матеус сказал ему, что они приготовляются из талька или из листочков гипса, и, действительно, он их прибавляет к своим косметикам, но, по моему мнению, для иллюминирования они ничего не стоят.

Чтобы устранить слишком большой блеск висмутовых белил, которые сами по себе пригодны лишь для лессирования, их надо не стирать, а промывать, как приготовляют лазурь, сбрасывая пену и сохраняя только осадок.

Серебряные белила. Осадок от осветления чистого серебра раствори в воде с азотной кислотой или в одной азотной кислоте, осади посредством соли, промой очень чистой кипящей дождевой водой, пока не будет устранена вся кислота, высуши и сделай комочки.

Черная. Черная из копоти (ламповая черная); не представляет важности—жженая она или нежженая—при том маленьком количестве, в котором ее приходится делать, так как эта краска очень сильна.

Черная из слоновой кости превосходна, чтобы изображать бархат,

но имеет лишь очень незначительную корпусность.

Пережженные и превращенные в закрытом тигле в уголь вишневые косточки [дают хорошую черную].

Лак, привозимый из Остиндии, краска превосходная, как самые красивые красные анемоны, какие только можно видеть. Этот же лак, пережженный в закрытом тигле, образует черную столь же красивую, как черная из слоновой кости, и имеет больше корпусности. Этот лак чудесно ложится, так что одной унции его почти достаточно на всю жизнь миниатюриста, исполняющего маленькие вещи, как обычные портреты.

(Видел) незрелые плоды терновника, из которого выдавливают сок и дают ему стечь с хвощами.

Ж е л т а я. Массикот—самая красивая желтая; аурипигмент красив, но им надо работать одним. Никогда не употребляй шафрана. Попробуй гуммигут и Scudegrün.

З е л е н а я. Он мне сказал, что приготовлял очень красивую зеленую, взяв обыкновенные белые розы, истолченные в смеси с квасцами в медной ступке при небольшом количестве уксуса. Она значительно превосходит обычную зеленую из пузыря (verd de vessie).

Лазури, как все другие краски, накладываются с водным раствором гуммы при очень небольшом количестве леденца,

Гускинс помещает все свои краски в маленькие блюдечки из слоновой кости и говорит, что они не так сохнут, как в раковинах.

Для работы он имеет точеное на токарном станке блюдо из слоновой кости, примерно в 4 дюйма в диаметре, которое постепенно углубляется к середине. Он кладет свои краски в очень маленьком количестве, одну рядом с другой по окружности, предварительно смешивая их с водным раствором гуммы , и, когда хочет их употреблять, мочит в очень чистой воде лишь кисть, которой берет краски.

Если он хочет составить какое-нибудь смешение, то (делает) его в середине палитры.

Белила и лазури находятся в маленьких чашечках из слоновой кости отдельно.

Современные миниатюристы (иллюстраторы) нé применяют никаких белил и вместо них в светах оставляют чистую бумагу или пергамент.

Бумага для табличек

§ 55. Бумага для табличек должна выбираться сильно и хорошо проклеенная; на клей накладывается паста, на которой пишут серебряным штифтом, а когда нужно стереть, стоит лишь провести по табличке мягкой кистью, намоченной в простой или розовой воде, или покрыть табличку снова пастой. После того как вы пользовались ею (табличкой) долгое время, покройте ее лаком, дайте просохнуть и пишите чернилами или розово-красной краской, которая будет стираться губкой, окунутой в воду. т. м.

Пригодны:

свиные кости, пережженные добела,
лошадиные кости,
превосходны кости бараньих ног,
очень хороши рога оленя или горного козла, но особенно нежженая яичная скорлупа.

Стирайте их, как краски, с водой, с легкой примесью гуммы. Наносите на бумагу кистью.

Материал для форм, в которые может наливаться даже расплавленный металл.

§ 56. Рецепт. Две части пережженного парижского гипса или еще лучше приготовленного из обломков алебастра одну

часть очень хорошо пережженного и очень твердого кирпича (старого) и одну часть квасцов в порошке. Смешай весь порошок с алкоголем, приготовь из него с речной водой пасту и лепи формы. Фигура будет очень блестящая белого цвета, а иногда желтая, как сиена.

Для приготовления бумаги в виде табличек для письма серебряным или медным штифтом

§ 57. Пережгите разного рода кости, но по преимуществу свиные, рога оленя и горного козла, очень тонко сотрите с гумми, разведенным в воде, прокройте (этим) довольно плотную бумагу и высушите на воздухе.

Если вы добавите тонко стертого хрустального стекла, то это свяжет смесь, и штрихи карандаша будут очень черны.

Попробуйте (в качестве примеси) очень белой пемзы.

Способ, чтобы белила хорошо ложились для письма на них медными штифтами на подобии счетных книжечек, привозимых из Германии

Алексиус. Клей из пергамента или обрезков перчаточной кожи хорош. Попробуйте рыбий клей Т. М. После добавления масла материал не допускает писания медным штифтом, но чернилами на нем писать можно. Чернила должны быть приготовлены из черной копоти и гумми без купороса; гумми с купоросом слишком пристает и его трудно смыть.

§ 58. Возьмите гипса (лучший гипс из алебастра), просеянного сквозь сито и разведенного клеем из костей оленя или другого животного; когда высохнет, проскоблите, чтобы стало гладким, снова покройте гипсом, как первый раз, и проскоблите. Затем возьмите стертых тончайшим образом и просеянных свинцовых белил, смешанных с вареным льняным маслом, намажьте этой смесью всю дощечку и дайте ей просохнуть в тени в течение 5 или 6 дней. Тогда возьмите платок, намочите его в воде и, предварительно его выжав, отполируйте им указанную дощечку, оставив ее так на 15—20 дней, пока не высохнет, и затем применяйте, как знаете.

§ 59. Может быть, так лучше. Рецепт: возьми кости бараньих ног и свиных голов, рога оленя или горного козла, пережженные добела. Раньше очень тонко сотри их с водой и сделай шарики, которые распусти в достаточно крепком клее. Прокрой в должной толще один, два или три раза. Когда лист—будь то обычная бумага или пергамент—высохнет, прокрой его лаком или сохнущим, благодаря добавлению свинцового глета, льняным или ореховым маслом. Это служит для письма не медным штифтом, а чернилами. Для того же, чтобы можно было рисовать штифтом тонкие линии, я считаю достаточным прокрыть спиковым или светлым терпентиновым маслом (эти масла улетучиваются), добавляя совсем немного венецианского терпентина.

Т. М.
Рассуждение: наложите на пергамент или на бумагу, наклеенную на доску или холст, натянутый на подрамок, очень мягкой и довольно толстой кистью стертых вместе с маслом, глетом или наполовину уваренным льняным маслом белил с охрой. Дайте немного подсохнуть. Затем насыпьте сверху жженой кости и очень тонко стертой яичной скорлупы, как это делают с пепельной синей. Дайте хорошо просохнуть. Вы сможете на этом писать медным серебряным или свинцовым штифтом и удалять промывкой, но для того, чтобы писать чернилами, прокройте лаком.

Приготовление ослиной кожи, чтобы на ней писать и считать

Книга о миниатюре.

§ 60. Возьмите хорошо промытых костей из бараньих ног, пережгите их добела, очень тонко сотрите и разведите горячей водой с клеем. Наносите, в какой хотите толще, на пергамент, который должен быть плотным. Так делают белые кожи. Если вы хотите, чтобы они были желтыми, прокройте их шафрановой краской, которая получится, если подкрасить ваш клей этой тинктурой.

Когда все хорошо высохнет, прокройте сверху желтым данцигским лаком, который должен быть разведен очень жидко, и дайте просохнуть.

Для этого может служить дающий тот же результат всякий очень светлый и тонкий лак, или даже сохнущее вареное или жареное с глетом ореховое масло.

Масло для накладывания золота в листках на стекло, глину, мрамор и т. п. по турецкому способу

Прекрасная работа

Буффо. Превосходнейший работник, который, умирая, передал мне эти секреты. Сушащий лак для лакировки на дереве. С этим лаком смешиваются (desterempent) [1] все краски для цветов. Эти краски должны быть стерты про запас, чтобы по мере надобности разводить их. Чтобы золотить на дереве, на камне и на чем угодно.

§ 61. Рецепт. Налейте в крепкую двойную стеклянную бутылку пинту спикового масла и добавьте примерно 2 унции мастики и сандарака, выбрав их очень хорошими и прозрачными. Повесьте бутылку так, чтобы она не касалась котелка, на дно которого положите сена; наполните водой и дайте медленно кипеть в течение целого дня. Когда ваши материалы растворятся, процедите сквозь полотно.

Для золочения на дереве сотрите с этим маслом на камне венецианской умбры, желтой охры, немного свинцового сурика и накладывайте.

Возьмите пинту чистого и прозрачного льняного масла, два совсем новых глиняных горшка (и) 2 унции золотого глета. Поставьте один из горшков с маслом на огонь и, когда масло начнет нагреваться, прибавьте два-три ореха гуммиарабика и затем, по мере того как (масло) будет нагреваться, добавьте в него с дюжину зерен мастики.

На стекле и фаянсовой глине — простое масло. После того, как золото положено, надо снова обжечь на медленном жару, чтобы сосуд не треснул. Блестящая позолота делается с армянским болусом и полируется свиным или собачьим зубом.

Для того, чтобы (масло) вскипятить, разрежьте луковицу, величиной с голубиное яйцо, на четыре части и бросьте в масло, а когда увидите, что масло начнет кипеть и будет сильно пениться, перелейте его из одного горшка в другой и снова поставьте на огонь и, когда оно снова вспенится, снова перелейте масло, продолжая это делать до тех пор, пока масло не перестанет пениться, затем возьмите полунции камфары, бросьте в масло и мешайте осторожно, пока она сама по себе не растопится. Дайте остынуть, процедите сквозь полотно и поставьте для очистки в стеклянной бутылке на солнце.

[1] Слово «desteremper» здесь так же, как обычно у более ранних авторов, употреблено в смысле разбавлять, смешивать и притом с масляным лаком, хотя иногда в той же рукописи слово «destrempe» обозначает темперу, в отличие от масла. *Прим. перев.*

Красивая зеленая. Рецепт: смешайте 2 унции венецианского терпентина и 1½ унции терпентинового масла, добавьте 2 унции медянки в кусках, поставьте на горячую золу и дайте потихоньку кипеть. Попробуйте на стекле, нравится ли вам краска, и процедите сквозь полотно.

Для того, чтобы сделать прозрачную зеленую, которую накладывают на золотой или серебряный фон (грунт)

§ 62. Рецепт. Влейте в маленький горшочек 2 унции венецианского терпентина, 1½ унции терпентинового масла, 2 унции грубо стертой на мраморе медянки и поставьте ее вместе с терпентином и маслом на горячую золу, от времени до времени мешая их на слабом жару.

Возьмите кусок стекла и, налив на него одну каплю, решайте, нравится ли вам краска, а затем положите туда с орех terra mearit (curcuma). Дайте потихоньку кипеть пока не увидите, что ваша зеленая краска стала очень красивой. Совсем потихоньку процедите сквозь полотно.

Для того, чтобы покрывать этим дерево, последнее надо предварительно позолотить.

§ 62а. Для прозрачной красной сотрите вместе на камне четверть унции самого прекрасного венецианского (красного) лака и сиккативного лака, процедите сквозь полотно и поместите для употребления в горшочек.

NB. С указанным лаком стирайте всякого рода краски, кроме прозрачно-зеленой. Для того, чтобы снова обжечь сосуд, нужно иметь специальную маленькую печь и следить, чтобы туда не попал холодный воздух, ибо иначе все полопается.

Как переносить) гравюры на стекло. Очень красивая работа

§ 63. Как только доска отпечатана и отпечаток еще свеж, наложите его на очень чистое и ровное стекло. Затем, положив двойную сырую бумагу, (а сверху) другую, очень плотную и гладкую, трите рукой, чтобы придавить ваш рисунок, который очень точно отпечатается. Но надо, чтобы ваше стекло было предварительно протерто очень сиккативным прозрачным лаком. Попробуйте, например, лак, описанный выше. Можно также (протирать) лаком, который приготовляется с терпентином и терпентиновым маслом, или с маслом, просто вскипяченным с глетом, которое не имеет корпусности и сохнет на солнце в полдня. Ваш лак должен раньше хорошо высохнуть, а когда вы сделаете отпечаток, дайте ему хорошо просохнуть, предохраняя от того, чтобы он был испорчен пылью.

Лак зеленый, как изумруд

§ 64. Рецепт. Сотрите вместе с льняным маслом 1 унцию очищенной от меди и хорошо стертой медянки и 6 драхм Scudegrün или Schitgeel. Когда будет стерто, добавьте терпентинового лака и слегка подогретого терпентинового масла; перемешайте все вместе шпателем, и будет готово. Наносите лак в холодном виде на бумагу, дерево или что угодно. Если вы хотите его сделать яркого зеленого цвета, добавьте немного свинцовых белил, называемых испанскими белилами, которые вы сотрете вместе с другими двумя красками с маслом. Тот же лак можно приготовлять со всеми красками.

Г-н де ла Гард. Видел. Портман. Маляры, т. е. те, кто красит мебель и панели, стирают медянку с льняным маслом и затем прибавляют простого лака в горячем виде, хорошо мешая; дав осесть загрязнениям, они пользуются лишь прозрачным лаком, который наносят горячим.

Для дублетов[1]

Дю Жей, 1622.

§ 65. Рубиновый. Рецепт. Сотрите самого лучшего и красивого венецианского лака, который только можно найти, с терпентиновым маслом в халцедоновой ступе, стирайте его очень долго, пока он не будет больше воспринимать жидкость, по крайней мере в течение 5 или 6 часов, и остерегайтесь того, чтобы туда не попало никакой грязи. И когда вы увидите, что он хорошо стерт, его надо собрать в очень чистую стеклянную банку и добавить к нему терпентина в зависимости от количества, которое вы хотите сделать, а затем нагревать, чтобы сварить его и сгустить до нужной твердости. Во время варки вы можете к нему прибавить немного спикового масла. И если после пробы лак окажется нехорошим, его нужно будет сделать снова; стереть лак, как сказано выше, смешать его с названным терпентином, процедить, нагревая на огне, и то, что пройдет насквозь, собрать в стеклянный сосуд, чтобы в нем сварить и сгустить; чтобы не поджечь лак, процеживать и варить его следует на малом огне.

Изумрудный. Надо взять прекрасной медянки и стереть ее на бумаге или в ступе, затем взять хорошего венецианского терпентина, смешать все в стеклянной банке, вылить в хорошо завязанное полотно и процедить все, что сможет протечь; затем добавить совсем немного terra merita, которую надо наскоблить и снова процедить все через тафту; если окажется недостаточно густо, варить в стеклянном сосуде, чтобы сгустить.

Гиацинтовый. Надо взять terra merita, соскоблить верхнюю кожуру, поместить в стакан и развести спиковым мас-

[1] Дублеты—искусственные драгоценные камни. *Прим. перев.*

лом; состав этот высохнет в семь-восемь минут, после чего надо налить туда венецианского терпентина, взять шафрана, который разводится со спиковым маслом, для того чтобы извлечь из него краску, и смешать все вместе; затем надо процедить сквозь полотно, еще раз через тафту и в течение долгого времени хорошо варить, добавив при варке немного спикового масла.

Сапфирный. Все сапфирные дублеты составляются из трех кусков, причем между двумя кусками хрусталя помещается кусок синего стекла. Их надо склеивать каплей очень прозрачной мастики.

Этой мастикой можно исправлять работу, из которой выпала эмаль, накладывая указанную мастику в места, откуда эмаль выпала, и полируя.

Хорошая мастика, которая переносит горячую воду и служит для того, чтобы «исправлять» работу

§ 66. Возьмите около унции дестиллированного и хорошо обезжиренного масла, затем возьмите примерно $^1/_2$ унции хорошего сандарака, снимите наружную пленку, сотрите тонко, как муку, и поместите в пузырек. Затем возьмите примерно того же веса большой кусок мастики, сотрите, как сказано выше, и поместите в названный пузырек; поставьте пузырек на солнце на очень жаркое место и оставьте там на несколько дней или, если зима, очень медленно нагрейте возле огня.

Затем возьмите ламповой черной, которая приготовляется из льняного масла, путем помещения пластинки над лампой, и сотрите эту черную с названной мастикой подобным же образом, как и другие краски.

Для того, чтобы сделать белое, надо взять свинцовых белил; для красного — самого прекрасного лака. Для зеленого нужно выбрать из куска медянки самые прекрасные места.

В случае же, если указанная мастика не будет иметь достаточного блеска, в нее надо добавить больше названного сандарачного и мастичного масла.

Для того, чтобы травить гравюры крепкой водкой

§ 67. Во-первых, возьмите отполированную в совершенстве медную доску, немного ее нагрейте, а затем, пока она горячая, намажьте на нее пальцем лака для оружия, так чтобы она везде, но очень легко, была покрыта. Когда это будет ровно сделано, закоптите вашу доску над пламенем свечи так, чтобы лак стал черным, и положите ее оборотной стороной на камфорку, пока лак почти не перестанет дымиться. Затем, перед тем как на ней рисовать, дайте ей остыть.

Возьмите лист бумаги достаточно большой, чтобы покрыть и завернуть вашу доску; бумага должна плотно к ней прилегать; натрите сторону бумаги, прилегающую к лаку, красным карандашом и перед тем, как ее накладывать, обмахните заячьей лапкой для удаления лишнего и воспрепятствования тому, чтобы она окрасила вообще всю доску.

Когда это сделано, нарисуйте тупым кончиком иглы то, что вы хотите награвировать, и это—посредством сангины, которой покрыта бумага—окажется в то же время нарисованным на лаке; нарисовав все, снимите вашу бумагу и вновь пройдите кончиком иглы по всем обозначившимся штрихам, исправляя плохо нарисованное, пройдя таким образом все ваши штрихи, гравируйте более острой и крепкой иглой на вашей доске, т. е. сквозь весь лак, так чтобы штрихи были ясно видны, одним словом, пока вы не увидите, что (все) хо-

Метод Кало, испытанный Колла. Я видел очень хорошо награвированную доску. Этот метод был дан Жану Петито сыном скульптора из Женевы, в Париже, Виньеном, превосходным гравером, который долго служил у Кало. Чтобы покрыть мелочи и мягкие тени, нужно стереть сало с терпентином.

Лак Кало происходит из Флоренции и называется Vernice grossa de Lignaiuolo (простой столярный лак).

Рецепт: греческой смолы $2^1/_2$ фунта, льняного или орехового масла 2 фунта, варите все полчаса на маленьком огне.

Состав жидкости: 6 унций медянки, 6 унций нашатыря; обыкновенной соли 4 унции на (парижскую) пинту уксуса. Указанные материалы надо хорошо стереть и немного покипятить. Указанные соотношения лака хороши для столяров, но для гравирования он слишком жидок: приготовляйте его так. Бр... [1] находит, что он хорошо получается.

Рецепт: смолы и сапожного дегтя 2 фунта на $^1/_2$ фунта льняного масла, надо лишь растопить вместе, не кипятить.

[1] Здесь часть рукописи утрачена.

рошо. Когда это сделано, лейте на вашу доску в течение двух часов описываемую ниже жидкость, которая будет стекать в поставленную под ней глиняную миску; все время подливайте вновь, черпая из миски маленькой стеклянной баночкой.

Едкая водка для гравирования

§ 68. Возьмите квартерон (равен 2 пинтам) хорошего уксуса, налейте его в миску или другой сосуд, добавьте 3 или 4 унции толченого нашатыря, 2 унции стертой медянки, унцию морской соли (ее можно и не класть), дайте раз прокипеть, снимите (с огня) и сохраняйте в бутылке для указанной цели.

Когда вы через два часа увидите, что ваша доска хорошо протравлена, возьмите очень мягкого угля, неимеющего коры и который бы не сделал царапин на вашей доске, сильно намочите ее водой для того, чтобы частицы угля ничего не попортили, и трите указанным углем, пока не удалите с доски весь слой (лака), затем вытрите полотном, и доска будет готова для печатания.

Чернила для печатания

§ 69. Рецепт: кипятите, сколько хотите, ореховое масло в открытом глиняном сосуде до густоты меда или лака, затем пережгите черной для зачернения в хорошо закрытой железной коробке, пока она не накалится докрасна, затем сотрите указанную черную краску с вашим ореховым маслом и сделайте (состав) очень густым, чтобы можно было почти резать ножом.

Возьмите каменную ступку, куда поместите горячие угли, а сверху два хорошо скрепленных железных прута, которые поддерживают вашу доску; затем специа-

льно сделанным для этой цели очень твердым полотняным мячиком возьмите чернил (для печати), нанесите эти чернила на доску и бейте и разбрасывайте их названным мячиком; после этого возьмите на руку полотняную тряпку и, сняв вашу доску с огня, вытрите ее везде так, чтобы чернила остались лишь в штрихах, а когда это сделано, немного ее нагрейте и затем печатайте.

Способ приготовления лака для гравирования крепкой водкой

Жак Мюссар, племянник П. дю Жей.

§ 70. Я видел все это искусство в Лондоне в июне 1632 г.

Возьмите две унции асфальта и растолките его между двумя кусками бумаги; затем возьмите очень чистый сосуд, поставьте его с названным асфальтом на огонь, и остерегайтесь того, чтобы он на огне не подгорел и не растопился; далее возьмите одну унцию чистого воска, который растопите с асфальтом, пока он не соединится с последним; после этого возьмите одну унцию мастики в зернах и растопите вместе с остальным; когда все хорошо растопится, процедите сквозь тонкое полотно, после чего возьмите свою доску, которая должна быть хорошо сглажена, без всяких изъянов, нагрейте ее на маленьком огне, возьмите свой лак и покройте им доску, остерегаясь нагреть его слишком сильно, чтобы в лаке не образовалось пузырьков; после этого, взяв перо, осторожно пройдите им по лаку, чтобы слой на доске был очень ровным и тонким; потом возьмите зажженную парафиновую свечу, поместите вашу доску над пламенем, чтобы копоть стлалась по лаку и, когда названный лак станет черным, возьмите бумагу, на которой изображено то, что вы хотите выгравировать, выбелите ее с оборотной

стороны мелом, наложите на доску, прорисуйте острием, выдавите изображенные на бумаге штрихи и затем, открывая доску, снимите (бумагу) с лака; штрихи, нанесенные вами, будут черными; после этого вновь пройдите штрихами по лаку, так чтобы обнажить медь и дать доступ водке, которую вы нальете на доску, после чего, оставив на доске водку в течение часа, вы сможете увидеть, сделала ли водка то, что вы желали; затем, чтобы удалить крепкую водку, вымойте доску мягкой водой и, нагрев доску, удалите лак полотняной тряпкой.

Чтобы водка разъедала доску, берите хорошей едкой водки и половину мягкой воды, в равных по весу частях.

Доски обрабатываются раньше на точильном камне, а затем камнем, которым часовщики полируют свои пластинки.

Пемза грубее камня часовщиков.

Еще лучшая пропорция: 1 унция очень хорошей едкой водки и 2 унции обыкновенной воды; лучше травить потихоньку и в течение более долгого времени, чем слишком сильно.

Лак очень хорошо ложится на горячую доску, если вы его поместите в сарацинскую тафту и будете намазывать его на медь. Он проникает сквозь тафту.

Замечание относительно лака и чернил Кало (для гравюры)

§ 71. Растопите отдельно канифоли или скорее вара, смешайте вместе в горшке или кастрюле и, когда хорошо растопится, прибавьте льняного масла. Кипятите семь-восемь минут.

Для водки тонко и в отдельности истолките в порошок медянку и нашатырь, так же как и морскую соль, поместите в стеклянный сосуд и дайте прокипеть всего один

раз. Этот раствор становится тем крепче, чем он старше. Попробуйте, нельзя ли его привести в первоначальное состояние, если добавить немного уксуса.

Для того, чтобы им пользоваться, положите вашу доску на покрытый маслом с глетом и хорошо просохший пюпитр, наклоненный к стеклянной миске, и лейте раствор большой стеклянной ложкой или чашкой в холодном виде на всю вашу доску в течение двух часов, а затем, когда отдаленные части достаточно (протравлены), примерно через полчаса или час, попробуйте иглой, достаточно ли глубока гравировка. Вытрите эти места полотняной тряпкой и покройте салом и терпентином, растопленными вместе, намазывая этот состав кистью и продолжая обливать (доску), пока ваша гравировка не будет достаточно глубокой.

Заметьте, что если у вас нет пюпитра и вы держите доску руками, вода вам рук не портит.

Заметьте, что если вы нальете воду на вашу доску (лежащую горизонтально), она смоет весь лак и испортит его.

При всякой гравюре всегда лучше мыть доску, чтобы удалить грязь и разъеденную водкой медь, иначе линии никогда не будут четкими.

Для чернил. Пережгите без доступа воздуха, в железной или глиняной коробке, которая бы выдерживала огонь и была бы хорошо закрыта, сколько хотите черной из копоти, нагрейте сосуд докрасна и дайте остыть самому по себе.

Жгите также ореховое масло (попробуйте и льняное) в железном горшке, кипятя его столько времени, пока оно не начнет испаряться и дымиться; тогда подожгите его спичкой и, мешая, пережигайте до тех пор, пока масло не станет очень густым, так что вам будет очень трудно его стирать.

Приготовьте отдельно отвар из чернильных орешков, с которым, хорошо его процедив, тщательно сотрите вашу черную краску, как для иллюминирования (иначе она исцарапает ваши доски), дайте хорошо просохнуть и, когда высохнет, прибавьте туда указанного выше масла столько, чтобы получилась очень густая смесь, однако такой густоты, чтобы вы ее все же могли счищать и удалять рукой.

Чтобы печатать. Нагрейте доску, наложите местами маленькой палочкой ваших чернил и размажьте их печатным валом, не обычным кожаным, а из очень плотно скатанного, зашитого и обрезанного полотна (зашивать нужно каждый оборот), затем снимите рукой излишек (краски) с еще теплой доски и пропустите ее через печатный вал. Эти чернила очень черны и никогда не желтеют.

Чтобы иметь обратный оттиск, положите на только что напечатанный оттиск лист влажной бумаги и пропустите под валом, таким образом вы его будете иметь с обеих сторон.

Бумага делается влажной таким образом: пройдите по каждому листу мокрой губкой, наложите их один на другой, положите их под пресс и оставьте так на целую ночь.

§ 72. Чтобы пользоваться вышеуказанным, нагрейте вашу доску и покройте ее лаком, который должен быть приготовлен так, чтобы он совсем не кипел, а только растопился до густоты несколько большей, чем мед, и тек лишь с большим трудом.

Лак наносится куском козлиной кожи той или иной ее стороной, безразлично. Как только вы это сделаете, закоптите его над пламенем свечи и затем подержите над редким огнем, давая ему медленно высохнуть до тех пор, пока он не перестанет

дымиться и не будет приставать и сниматься при процарапывании.

§ 73. Чтобы переводить рисунок, натрите оборотную сторону вашего рисунка очень хорошей сангиной и, прикрепив его на вашу доску, пройдите шилом или штифтом из оленьей кости по штрихам, которые обозначатся красным на вашем лаке. Работайте разного рода иглами, то острыми, то с закрученным кончиком, делая более близкие фигуры резче, а дальние мягче. Положите ваши доски на глиняную миску с наклоненной подставкой и поступайте, как сказано выше.

Амбровый лак—лучший из всех. Самое лучшее—рисовать на бумаге и переводить основные линии; мелкие же—рисовать очень мягкой сангиной.

Приготовление красивой рубиновой краски для окрашивания дублетов

§ 74. Возьмите хорошего красного венецианского лака в нужном для работы количестве, но для пробы надо взять с боб и хорошо стереть с небольшим количеством спикового масла в халцедоновой ступке; надо хорошо стирать около двух часов и в то же время взять венецианского терпентина самого лучшего, который только можно найти, и процедить через тонкое полотно или тафту; названный терпентин следует сварить на огне во вполне чистом стеклянном сосуде, приблизительно до нужной густоты, причем терпентину должно быть в три или четыре раза больше, чем лака; затем надо вылить указанный (красный) лак в стеклянный сосуд с горячим терпентином, чтобы одно хорошо соединилось с другим, и, если (краска) слишком жидка, ее надо столько времени варить на

огне, пока она не приобретет нужной густоты; при этом следует особенно остерегаться, чтобы ее разжидить; все нужно делать тщательно и чисто.

Приготовление прекрасной изумрудной краски для окрашивания дублетов

§ 75. Надо взять самой яркой медянки, которую только можно найти, и стереть ее между двумя листами бумаги, затем взять еще венецианского терпентина, смешать все вместе в стеклянном сосуде, немного нагреть над огнем в жаровне и, процедив, прибавить terra merita, а также немного спикового масла. Когда все соединится, надо вновь процедить через тафту или шелковую подкладочную ткань, и при нагревании (краска) капля за каплей будет стекать во вполне чистый стеклянный сосуд; если процеженная краска будет слишком жидкой, ее надо варить на некотором расстоянии от огня, не нагревая сразу слишком сильно из боязни, чтобы она не подгорала; если же, напротив, она слишком тверда или суха, в нее надо прибавить спикового масла и растопить еще раз. Этим способом ее можно приготовить в таком виде, как желаешь—как для лета, так и для зимы.

Приготовление прекрасной гиацинтовой краски для окрашивания дублетов

§ 76. Возьмите около 2 унций красного корня (лишь его наружную кожуру) и наскоблите в оловянную или стеклянную миску; затем налейте в названный красный корень спикового масла, но не слишком много, а столько, чтобы весь корень был смочен и на дне было еще немного жидкости для более легкого выделения краски; налейте туда одну или полторы унции

терпентина, а затем возьмите около половины по весу шафрана (в цветах), лучшего, который только можно найти, сотрите его, но не слишком мелко, и поместите его отдельно в стеклянный сосуд со спиковым маслом, чтобы указанное масло вытянуло краску; когда же масло вытянет из него краску, что произойдет скоро, поместите указанный шафран и масло с красным корнем вместе, процедите в первый раз через полотно, а во второй раз через тафту; перелейте краску во вполне чистый стеклянный сосуд, и, если она недостаточно густа, поварите ее на огне, остерегаясь того, чтобы огонь не был слишком силен и она не подгорела; если ее нечаянно будут варить слишком долго, то, чтобы ее размягчить, к ней надо прибавить немного спикового масла, которое все соответственно размягчит.

Другая гиацинтовая краска для окраски дублетов

Некоторые не берут ничего другого, кроме крови дракона в каплях (зернах), которую легко найти у аптекарей.

Способ приготовления цемента, который твердеет от жара

§ 77. Возьмите рыбьего клея в количестве, соответствующем тому, сколько вы хотите сделать цемента, выбейте его тонким, как бумага, как можно мельче нарежьте и ссыпьте в винный спирт, который кипятите на маленьком огне до тех пор, пока не увидите, что все растворилось; употребляйте горячим. Если его оставить на огне слишком долго, он сильно твердеет, но можно добавить к нему винного спирта, чтобы сделать его более жидким.

Г-н Норгэт.

§ 78. Приготовление бумаги, которая бы не впитывала влаги и на которую бы легко ложились краски.

Возьмите очень чистого и светлого рыбьего клея (англ.—isinglass) и положите маленькими кусочками в воду на горячей золе, для того чтобы он растворился и образовал как бы желе. Когда он распустится, окуните туда мягкую губку и трите вашу бумагу; бумага, высохнув, не будет впитывать влаги и морщиться.

Г-н Норгэт никогда не употребляет в своих красках квасцов, а только гумми; при очень же светлых и ярких красках, как венецианский лак, совсем немного леденца. Если его положить слишком много, он на воздухе сыреет и портит все иллюминирование.

То, что вы хотите иллюминировать, нужно лишь просто прокрыть вразмывку прозрачными, неимеющими корпусности красками; главное же искусство иллюминирующего состоит в том, чтобы как следует сохранить в светах белый тон бумаги или пергамента.

Краски, даже самые компактные, подобно лазури и пепельно-голубым, будучи хорошо стерты и тщательно «размыты», почти не имеют корпусности.

Обработка бумаги, чтобы на ней можно было иллюминировать, даже если она впитывает (краски)

§ 79. Рецепт: рогового или столярного, т. е. крепкого клея, $2^1/_2$ унции (я предпочел бы взять рыбьего или очень светлого клея из обрезков кожи). Положите его в 2 кварты теплой воды и дайте хорошо прокипеть. Возьмите $^1/_2$ унции стертого и просеянно-

го крахмала и прибавьте к остальному. Когда все распустится, процедите сквозь полотно и дайте немного остыть. Прибавьте туда 2 унции мелко истолченных в порошок квасцов, мешая палкой. Пользуясь этой жидкостью, покрывайте ею бумагу при помощи кисти и дайте просохнуть. Прессуйте и выбивайте вашу бумагу. Затем смело раскрашивайте на ней без опасения, что она сколько-нибудь будет впитывать краски.

Жидкость для впитывающей влагу бумаги

§ 80. Рецепт: варите рыбий клей на маленьком огне в розовой воде (выбрав его очень чистым и светлым, каким бывает свежий) до тех пор, пока он, будучи вылит на тарелку, не будет застывать. Процедите через вполне чистое полотно и дайте отдельно раствориться квасцам в розовой воде. Растопите ваш простывший клей на медленном огне и добавьте в него столько указанного раствора квасцов, сколько нужно для того, чтобы сохранить его жидким. Держите его в флаконе, где он сохраняется, не чернея.

Книга об иллюминировании.

§ 81. Рецепт: «хаузенблазен» (Hausenblasen) или рыбьего клея 1 унцию, немного леденца, немного обрезков очень белого и чистого пергамента, поместите все в новый горшок и налейте колодезной воды, дайте кипеть очень медленно, пока не укипит на половину. Процедите и разлейте ваш клей в формы, чтобы резать его ломтями по правилам этого искусства.

Как окрасить пергамент и сделать его прозрачным

§ 82. Возьми пергамента или велена самого чистого и самого тонкого, какого только сможешь. Хорошо промой в очень

светлом щелоке, почаще меняя щелок до тех пор, пока от пергамента не будет отделяться ничего, что бы делало щелок мутным. Затем выполоскай его в очень чистой колодезной воде и хорошо выжми.

Если ты хочешь иметь прозрачный зеленый пергамент, смешай медянки с очень крепким белым уксусом, добавив туда немного соковой зеленой, хорошо смешивая одно с другим, чтобы не было ни слишком жидко, ни слишком густо. Дай своему пергаменту мокнуть в этой краске в течение ночи, затем сполосни свежей водой, чтобы вымыть и отделить все загрязнения и пятна краски. Натяни свой пергамент на подрамок или форму и дай ему хорошо просохнуть. Затем покрой его с обеих сторон очень хорошим и прозрачным лаком. Выставь на солнце и дай просохнуть. Сними его с подрамка.

Реши, какого цвета ты хочешь иметь пергамент—желтый, красный, синий; поступай совершенно так же, как сказано выше, моя и промывая названный пергамент и всегда давая ему мокнуть в краске в течение одной ночи.

Из этого пергамента делают очки-предохранители (для зрения), которые надо помещать между свечей и глазом.

NB. Лучший предохранитель для зрения делается из бычьего пузыря, который должен долгое время мокнуть в воде, и вся оставшаяся в нем кровь должна быть вымытой, затем пузырь натягивается на круг или квадрат из очень крепкой стальной проволоки. Когда он высохнет, его с одной стороны окрашивают дестиллированной медянкой, стертой на масле, смешанном с моим хорошим лаком. Дайте ему просохнуть, покройте его затем с обеих сторон лаком (получается полное приближение к стеклу).

Как сделать, чтобы окно из бумаги казалось стеклянным

§ 83. Возьмите столько козьего или овечьего пергамента, сколько нужно для окна; обработайте без извести и очень тонко выскоблите; далее возьмите гуммиарабика и поместите его в сосуд с небольшим количеством меда, с которого снята пена; после этого возьмите четыре пары яиц (лишь их белок), хорошо их сбейте и смешайте все вместе. Затем нарежьте пергамент согласно той форме, в которой вы желаете иметь окно, окуните его в эту смесь и оставьте его там до тех пор, пока он не пропитается; после этого натяните его на обруч (раму) и дайте ему просохнуть, распишите его, как хотите, покройте жидким лаком, и он будет выглядеть совсем, как стеклянное окно.

Способ голландского художника Ретермонда из Гааги рисовать и работать пером и свинцом на пергаменте

Ретермонд (голландец из Гааги).

§ 84. Прежде всего он делает рисунок черным карандашом на бумаге и, зачернив всю оборотную сторону этой бумаги древесным углем, кладет на пергамент, который должен быть очень белым, чистым и достаточно крепким. Прикрепив к столу булавками и бумагу и пергамент, он проходит затем немного затупленным острием по всем линиям своего рисунка, слегка надавливая, отчего указанные штрихи точно обозначаются на пергаменте. Когда это сделано, он снимает бумагу с пергамента и обводит все обозначившееся углем линии свинцовым карандашом (который делается из расплавленного свинца для оконных рам, вылитого в форме карандаша и отточенного ножом). Штрихи делаются очень тонкие, и, когда они все

проведены, вы легко удаляете крылом с перьями угольные штрихи, и ваше изображение оказывается очень четко нарисованным свинцом. Когда это сделано, возьмите большой лист белой бумаги, который бы мог закрыть ваш пергамент с обеих сторон, и заверните его, а со стороны изображения разрежьте названный лист крестом для того, чтобы, когда вы будете затем работать пером, вы могли бы оставлять открытым лишь то место, на котором хотите работать.

Этот свинцовый карандаш—прекрасное изобретение.

Он проводит тонкие и четкие штрихи, стирается только хлебом, не исписывается, и им можно пользоваться и на бумаге, если она предварительно подготовлена следующим образом.

Возьмите кости ног быка, барана или свиньи (лучшие), пережгите до совершенной белизны, превратите в очень тонкий порошок, распространите порошок по всей вашей бумаге, затем слегка снимите платком, а когда это будет сделано, вы сможете очень хорошо рисовать свинцом. Для пергамента этой подготовки не нужно, так как указанный карандаш и без этого отмечается (рисует) на нем так, что не оставляет желать лучшего. Если вы натрете бумагу мелом, свинец на нее тоже очень хорошо ложится и очень черен, но кости лучше.

С другой стороны, я слышал также, что карандаши из сплавленного вместе свинца и висмута превосходны и очень хорошо рисуют. Свинец и олово расплавляются в равных частях и выливаются в соответствующие формы.

Попробуйте одну часть очень чистого обыкновенного олова и две части свинца.

§ 84а. NB. Стерев с описанным ниже амбровым лаком, который разведен спи-

Ванденстрэт.

ковым маслом (терпентиновое сделает то же), киноварь и намазав эту смесь на кожу, Петито нашел лак Хугстратена, который превосходно сохнет, никогда не шелушится и очень эластичен. Но его нужно сушить на солнце. Видел 29 апреля 1641 г.

Упомянутый выше амбровый лак, приготовленный в моем присутствии и описанный во время приготовления его Жозефом Петито, который мне его дал

§ 85. На 6 унций льняного масла надо 6 гро, т. е. 6 драхм амбры и $1^3/_4$ унц., т. е. 14 драхм, сандарака или gummi juniperi (можжевеловой смолы). Все должно быть хорошо истолчено в порошок. Поместите ваше льняное масло и амбру в глиняный горшок, который должен быть довольно высок и иметь узкое горло, как те, в которых сушат землянику, и поставьте ваш горшок на угольный жар; дайте ему покипеть около получаса, пока вы не увидите сильный, черный, густой и очень вонючий дым; (это обозначает, что) ваша амбра растопилась. Снимите ее с огня и, перед тем как прибавлять туда сандарак, дайте немного остыть. Затем вновь поставьте на огонь, на столько же время, как раньше. Далее снимите с огня, если вы хотите лак сгустить, и поставьте его в блюде на маленький огонь на столько времени, чтобы лак приобрел желаемую вами густоту. Так и сохраняйте его в этом виде. Если вы захотите иметь его более жидким, поставьте его в глиняной миске на огонь с маленьким количеством спикового или терпентинового масла и сделайте его насколько хотите чистым.

Он сгущается, как сказано выше, в широком плоском блюде, налитый на толщину трех слоев полотна; поставьте это блюдо на горячую золу на 12, 18, 24 часа и,

когда ваш лак сгустится до такой степени, что будет на холоде густеть и твердеть, соберите его и сделайте из него шарики или пирожки, которыми пользуйтесь, когда захотите гравировать крепкой водкой. Нагрейте вашу медную доску, трите по ней лаком, и он растопится. Распространяйте и выравнивайте его пером и сушите согласно правилам этого искусства (см. выше).

Настоящий лак для лютен и скрипок

Г-н Т. де ла Гард. NB. От прекрасного мастера, делающего лютни. Для того, чтобы хорошо сделать, в один горшок надо помещать сразу лишь 3 или 4 унции амбры и растопить ее на умеренном огне, не поджигая ее, как сказано выше. Огонь вначале должен быть маленьким, затем очень сильным; не давайте ему заглохнуть; иногда для того, чтобы лак растопился до жидкого состояния, нужно два часа или больше; часто помешивайте его. Растопленный лак кажется черным; тем не менее он не пережжен и прозрачен на свет свечи.

§ 86. Рецепт: сколько хотите, самого желтого, несколько красноватого янтаря. Поместите его, ничего в него не прибавляя, в глазурованный глиняный горшок. Поставьте на умеренно горящий угольный огонь, мешая железкой. Он растапливается в темную массу, похожую на канифоль. Когда он растопится, вылейте на бумагу или мраморную плиту; чтобы обезжирить масло, возьмите совсем чистого льняного масла, поставьте в новом глазурованном горшке на огонь и дайте хорошо прокипеть; когда прокипит, то, хорошо сняв пену, возьмите и окуните туда гусиное или куриное перо. Если перо горит, то масло недостаточно обезжирено, продолжайте кипятить до тех пор, пока оно не перестанет жечь перо. Процедите сквозь полотно.

Чтобы приготовить лак, возьмите одну лондонскую пинту или парижскую шопин указанного масла, приготовленного, как сказано выше, и 6 унций или около того мелко истолченного янтаря и поставьте подогреть указанный янтарь в порошке вместе с вашим маслом на маленький огонь, все время мешая, пока не разойдется. Таким образом ваш лак будет готов; чем дольше он сохраняется, тем он лучше. Если он слишком жидок, добавьте в него янтаря, если слишком густ, прибавьте

масла. Этот лак применяется холодным и сохнет только на солнце. Когда лак сделан в хорошей консистенции, он должен быть процежен горячим сквозь полотно.

Масло обезжиривается таким образом. В него бросают кусочек свинца, немного хлебной корки и на фунт с величину ореха глета, затем кипятят, пробуя пером, как сказано выше. Лак сохнет в один день. Посмотрите, будет ли это с другими маслами происходить так же, как с льняным.

Поставьте оливковое масло в глазурованном глиняном блюде на огонь, бросьте туда свинцовых опилок. Покройте другим таким же блюдом, хорошо нагрейте, не давая кипеть; жир подымется к крышке, которую вытирайте каждые четверть часа.

Поступайте так в течение двух часов, затем поставьте в стеклянной бутылке на солнце, и масло станет светлым, как вода.

Годится для протирания оружия.

Другие обезжиривают масло, поджигая его во время кипения, пока оно не станет светлым. Заметьте, что оно от этого густеет, оставаясь очень сиккативным.

То же. Льняное масло обезжиривается, если его сильно взбалтывать долгое время в стеклянной бутылке с половинным количеством воды. Оставьте его на 15 дней или три недели, и между водой и маслом образуется как бы белый жир; масло отделяется от этого жира, если сливать его наклонно.

Различные описания лаков

§ 87. Амбровый лак (Succinum).

Амбра, как я испытал, не растворяется в нефти, а свертывается, и когда вы ею что-нибудь покрываете, масло впитывается, а амбра остается белой и никуда не годится. В спиковом масле она растворяется лучше, но возникает то же неудобство, в виде образования на работе подобия пленки, которая все портит.

Надо иметь более густую жидкость, которая сохраняет амбру в растопленном виде и все же высыхает, и по высыхании остается прозрачной.

Я нашел описание этого лака в комментариях малой хирургии Парацельса в следующем виде:

Т. М.

Рецепт. Поставь хорошо толченой амбры в закрытом сосуде на медленный огонь, так чтобы она постепенно стала жидкой. Когда она начнет становиться жидкой, прибавь туда третью часть терпентина и смешай. Затем прибавь еще терпентина, и так прибавляй понемногу, все время мешая, пока на $^1/_2$ унцию амбры не будет приходиться 2 унции терпентина. Из этого получается бальзам, применяемый при нарывах в горячем виде на корпии. Если он слишком тверд (густ), добавь льняного масла.

Я растворил амбру, приготовленную с белым терпентиновым маслом, прибавил в нее около 4 частей терпентина и, таким образом, приготовил лак, который хорошо ложится, но сохнет довольно медленно.

По моему мнению, для того, чтобы его хорошо приготовить, надо поступать следующим образом:

Возьмите самой прекрасной амбры, истолченной в мельчайший порошок, и, если хотите, приготовьте ее на порфировом камне с винным спиртом 2 унции. Влейте в нее 6 или 8 унций белого и прозрачного терпентинового масла, поместите для растворения в хорошо закрытом пузырем и белком дестилляционном сосуде на песок. Поддерживайте умеренный жар, пока амбра не растает. Добавьте к указанному выше, все время мешая, до полного смешения, очень светлого кипяченого или ужаренного наполовину льняного или орехового масла, очень светлого венецианского терпентина, каждого по 4 унции, спикового масла одну или две унции и медленно варите все вместе в течение четверти часа и сохраняйте ваш лак, который будет очень хорош и прозрачен.

Посмотрите, не является ли экстракт из янтаря превосходным препаратом для

приготовления этого лака. Он приготовляется, если наливать на очень мелкий амбровый порошок винный спирт, который покрывает янтарь и распускает его при 4-часовом пребывании в водяной бане. Затем слейте ваш спирт. Амбра останется на дне в виде жидкого бальзама.

Лак на пергаменте или коже

§ 88. Поставьте три фунта самого светлого льняного масла в очень чистом котелке на маленькую печь так, чтобы пламя из нее не выходило, а только касалось дна котелка. Разведите умеренный огонь, от которого бы масло кипело, но не убегало из котелка или горшка, и прилежно снимайте пену. Когда с него хорошо снята пена, и оно очистится кипением, добавьте фунт очень светлой тонко истолченной мастики. Добавляйте понемногу, все время мешая на огне, пока вся мастика не растворится. Когда это произошло, продолжайте варить на медленном огне, все время мешая (из опасения, чтобы мастика, опустившись на дно, не подгорела), пока ваш лак не загустеет. Чтобы посмотреть, хорошей ли он консистенции (густоты), налейте шпателем большую каплю на тарелку или железную пластинку. Дайте остыть, затем коснитесь пальцем и посмотрите, будет ли тянуться нить лака; это будет признаком, что он совершенно сварен. Если же этого не будет, то варите до тех пор, пока нить не будет образовываться. Снимите с огня. Дайте остыть. Затем процедите лак сквозь полотно в глазурованный горшок и сохраняйте его хорошо закрытым.

Т. М.
Книга об иллюминировании NB. При приготовлении этих лаков бывает большая опасность от огня; имейте специальную печь.

Средство сделать, чтобы ваш лак сох немедленно

§ 89. Положите в новый горшок, крышку которого приклейте клеем, кости ба-

раньих ног. Поставьте на 2 часа на сильный огонь, снимите горшок, дайте остыть. Сотрите кости мелко, как мучную пыль, просеяв сквозь мелкое сито.

Прибавьте с величину ореха этого порошка в ваш горячий лак, дав ему три или четыре раза вскипеть с названным лаком.

Он будет очень сиккативным, на что бы его ни клали. Если у вас нет льняного масла, возьмите старого орехового или очень хорошего и чистого конопляного, следуя весу и мерам, указанным выше.

Другой лак

§ 90. Рецепт: вскипятите в котелке, как сказано выше, старого и светлого конопляного масла и прилежно снимайте пену; добавьте в него белой пемзы и жженых костей ног барана, причем все предварительно должно быть истолчено в мелкий порошок и просеяно сквозь сито; всыпьте эти порошки в горячее масло и мешайте. Если образуется новая пена, снимите ее и дайте хорошо прокипеть. Снимите с огня и поставьте на два дня на очень жаркое солнце. Если вы хотите, чтобы ваш лак был более крепким, потихоньку прибавьте в ваше горячее масло, все время мешая, 2 унции толченой мастики[1].

Другой лак

§ 91. Рецепт: глориана, т. е. терпентина, фунт, льняного масла вдвое больше, т. е.

[1] Небезинтересно отметить, что исходным сырьем для этих хороших лаков (§ 88, 89 и 90) являются масла, уплотненные и осветленные временем, т. е. («старые», причем лучшим де Майерн считает «самое светлое льняное» (88), потом «старое ореховое» (89) и, наконец «старое и светлое конопляное» (90).

В § 90 говорится о приготовлении лакового масла, так как прибавление в лак мастики по существу не является обязательным. С этой же стороны следует отметить важность рецептов § 88 и 89. *Прим. ред.*

2 фунта, сварите, снимите пену и добавьте туда мастики и жженых костей, как сказано выше. Такой лак хорош[1].

Лак для фигур

§ 92. Рецепт: дестиллированного в стеклянной колбе льняного масла 1 унцию, амбрового лака 3 унции. Хорошо смешайте, соедините это друг с другом на медленном огне и пользуйтесь в горячем виде на дереве, на холсте и на чем угодно.

Другой лак

§ 93. Рецепт: тонко истолченные и смешанные друг с другом крепкий ладан и лак для письма, т. е. можжевелов ія смола.

Рецепт: растопите на медленном огне в маленьком чистом горшке венецианского терпентина и прибавьте в него понемногу названные порошки, хорошо смешайте и поварите, чтобы ваш лак не был слишком жидким. Процедите, пока он горячий. Когда вы захотите им пользоваться, нагрейте его и покрывайте им очень тонко и легко. Ваша работа будет очень блестящей и быстро высохнет.

Бензойный лак на золоте

§ 94. Налейте на очень чистое, мелко истолченное бензоэ хорошего винного спирта так, чтобы он был поверх него на 2 пальца. Дайте постоять два или три дня, добавив несколько волокон шафрана.

Бензоэ частью растворится в винном спирте. Наносите кистью на фигуры, где есть позолота. Работа будет блестящей, тотчас же высохнет, благодаря испарению

[1] При высококачественных терпентинах (венецианском или страсбургском)—прекрасный лак. О методе варки этого и других, близких к этому, лаков см. дальше § 332 и о растворителе лаков § 335. *Прим. ред.*

винного спирта, и продержится несколько веков.

Для того, чтобы покрывать лаком серебро, которое иначе чернеет и изменяется на воздухе, надо брать белую часть бензоэ, которая называется миндальной, и поступать, как сказано выше.

Этот лак можно наносить на что угодно, он быстро сохнет, и попавшая на него пыль не пристает и может быть смахнута лисьим хвостом или чем-нибудь подобным.

Лак для изготовления золотой кожи

§ 95. Рецепт: льняного масла 3 фунта, лака или сандаракa, греческой смолы, т. е. канифоли, около 2 фунтов, шафрана в порошке 2 унции. Вскипятите масло с шафраном и затем варите с остальным в глазурованном горшке, пока опущенное туда и вынутое перо не будет как обожженное. Тогда тотчас снимите с огня и постепенно, все время мешая палочкой, всыпьте туда 1 фунт тонко истолченного алоэ. Будьте внимательны, так как вещество подымается; когда это произойдет, снимите горшок с огня, пока все не опустится, вновь поставьте на огонь, кипятите и мешайте. Когда все хорошо соединится, снимите с огня и дайте немного постоять. Процедите сквозь полотно в горшок, в котором вы будуте сохранять ваш лак.

Т. е. канифоль.

Если вы вместо алоэ прибавите пыльники белых лилий, лак будет лучше и красивее.

Применение. Нанесите на кожу при помощи клея или клейстера серебряную или оловянную фольгу. Покройте сверху лаком, высушите на солнце и рисуйте или пишите—что захотите.

Клеем из обрезков кожи.

Пергаментный или рыбий клей лучше.

Лак для золочения по олову или по посеребренной коже

§ 96. Возьмите 3 фунта льняного масла, лака или сандарака, около 1 фунта греческой смолы и 1 унцию шафрана и кипятите это в закрытой печке до тех пор, пока положенное туда и тотчас вынутое перо не облезет и не будет казаться обожженным; тогда снимайте (состав) с огня и прибавляйте туда понемногу 1 фунт хорошо истолченного алоэ, мешая еловой палкой; после того как все хорошо соединится, продолжайте очень прилежно мешать и, когда наполовину остынет, процедите сквозь полотно; при надобности применяйте теплым.

Лондон. Сообщено Лазарю, который занимается этим в качестве ремесла и этим торгует, 24 февраля 1624.

Лак этот—обыкновенный лак, который употребляют столяры и мастера, делающие наборные работы из дерева, и который применяют живописцы, расписывающие магазины и аптекарские коробки и делающие панели; для того, чтобы этот лак более быстро высыхал, они прибавляют на фунт 2 унции спикового масла. Этот лак сохнет несколько часов и имеет очень хороший блеск.

Греческая смола—это канифоль или затвердевший осадок терпентинового масла, которым натирают струны смычка скрипки. Выбирайте самую прозрачную.

Лак, некоторыми называемый простым

§ 97. Рецепт. Берут льняного масла (невареного) одну часть и греческой смолы, т. е. канифоли, 3 части (греческую смолу называют «пэгола»), и варят до тех пор, пока все хорошо не соединится. Если вы хотите узнать, хорош ли лак, налейте его в огонь и, если он сгорит без шипения и шума, значит хорош. Но он должен быть светел, блестящ и прекрасен.

Бирелли.

Греческая смола

Там же, стр. 541.

§ 98. Возьми смолы пинии и поставь в большом горшке на огонь, пока она не станет жидкой и не начнет немного кипеть, затем процеди ее от имеющихся в ней загрязнений и вылей из нее большие «хлебы». Чтобы изготовлять из нее искусственные факелы, т. е. фейерверк, нужно, чтобы она была светла и прозрачна и ее легко было бы истолочь в порошок.

Это обычная смола, самая чистая, самая светлая, порошок которой самый белый.

Т. М. Посмотрите, не будет ли хорошо растопить смолу пинии и процедить ее через довольно частую мокрую канву, чтобы этим очистить ее от всяких загрязнений, а затем вылить ее в воду и сильно кипятить до тех пор, пока благодаря полному испарению летучего масла она не превратится в канифоль, которую можно истолочь в порошок.

Но я думаю, что очень светлый и не порыжевший от времени венецианский терпентин; превращенный в канифоль[1], для мелкой работы лучше. Для мебели же лучше другая канифоль.

Другой способ

Из книги моего отца.

Рецепт. Льняного масла 4 части, сосновой смолы 2 части, конского алоэ 1 часть. Эти вещества надо кипятить до тех пор, пока они не станут золотистого цвета и не образуют лака.

Лак для ларцов и кабинетов[2]

Секрет Бирелли

§ 99. Рецепт. Две части абиетинового масла, которое является родом очень свет-

[1] Из § 99, 97 и 98 ясно, что в приготовлении живописных лаков нельзя равнять нашу современную канифоль с канифолью лаковых рецептур XVI и XVII вв. *Прим. ред.*

[2] Под этим словом в то время и в XVIII в. часто понимали род письменных столов со шкафчиками наверху и множеством мелких потайных и обыкновенных ящиков и полочек, часто богато разукрашенных. *Прим. перев.*

лого и жидкого терпентина, и три части очень светлой нефти. Смешайте вместе и наносите в горячем виде. Для того, чтобы сделать этот лак быстро сохнущим, прибавьте немного золотого глета.

Прекрасный и светлый лак для книг

§ 100. Рецепт. Возьмите около унции очень мелко истолченных мастики и сандарака. Нагрейте 2 унции спикового масла, затем всыпьте в него порошки и положите туда маленькую корку ржаного хлеба, который притягивает к себе всю влагу; все время мешайте деревянным шпателем. Для того, чтобы убедиться, что лак достаточно сварен, нужно, чтобы он при выемке шпателя из лака тянулся.

Можжевельник.

Замечание о лаке для иллюминирования

§ 100а. Если вы покроете жирным и маслянистым лаком краски, написанные на воде, вы их испортите. Прежде всего надо прокрыть живопись лаком из гуммиарабика или яичного белка. Дайте ему просохнуть и затем покройте вашим другим лаком, сопротивляющимся воде, несколько описаний которого вы имеете выше. Лак из гуммы и яичного белка следует за этим (см. книгу об иллюминировании).

Капитан Саллэ. Рецепт: три яичных белка, взбитых до вполне жидкого состояния, вишневого гуммы $^1/_2$ унции, гуммиарабика 2 унции; хорошо смешай. Добавь такое же количество розовой воды. Согрей, не давая кипеть. При процеживании прибавь с боб меда. Смело наноси его.

То же.

Рецепт: пива 1 фунт, гуммиарабика $1^1/_2$ унции уваривай, пока не загустеет.

Рассуждение о лаке

§ 101. Для того, чтобы лаки были хорошими, они должны быть очень быстро сохнущими, светлыми и прозрачными и, по возможности, мало окрашенными. Надо, чтобы на них не действовала вода, чтобы они не шелушились и не трескались, чтобы их можно было мыть без того, чтобы они белели или темнели или чтобы,

Т. м.

если они со временем потемнеют, их можно было восстановить с теми же простыми маслами, из которых они составлены.

Эти лаки или простые, как гуммиевый лак, или составлены из капель какой-нибудь смолы, которые, будучи растворены в каких-нибудь маслах, наносятся на что угодно.

Подходящие для приготовления лака масла—ореховое и льняное, которые одни, будучи сделаны сиккативными при помощи глета или (что лучше) жженого белого купороса, сохнут на работе и выдерживают любую жидкость. Если смолы растворяют в маслах, лаки (будут) красивее и корпуснее.

За неимением этих масел в случае надобности можно пользоваться конопляным маслом, даже если оно зеленоватое, или если находишься в благоприятном месте, как pays de Gatinois, то превосходно и сиккативно масло из белых маков, приготовляемое из семян посредством выжимки.

Оно не сиккативно, если вы его не сделаете таковым искусственным путем.

Самыми обычными для более нежных лаков являются терпентиновое и спиковое масла и нефть с самим терпентином, который хотя и медленно, но наконец все же высыхает и препятствует лаку шелушиться. Его надо очень мало—10-ю или 12-ю часть.

Подходящими для этой цели смолами являются мастика, сандарак или можжевеловая смола, и особенно gummi-animae; помимо гумми, (хорош) шеллак, который должен выбираться очень чистым и из которого делается китайский лак. Пригодны желтая амбра, которой лакируют лютни, очень чистое бензоэ и т. п.

Посмотрите, легко ли янтарь, уже растворенный в нефти или спиковом масле и

затем высушенный испарением, растворить в ореховом, льняном или другом масле.

По Парацельсу («Хирургия», стр. 306), янтарь варится в нефти до кипения и затем вновь высушивается.

Там же, стр. 492: «изобретено искусство лака», приготовляемого с желтым янтарем.

Посмотрите, не будут ли янтарь и бензоэ, растворенные в очень крепкой водке, гуммами анимэ, стертое на камне с терпентином, нефтью, спиковым маслом, подготовлены для легкого растворения на огне в золе или в песке. т. м.

Для того, чтобы удобно было произвести такое растворение, следует иметь дестилляционный сосуд, соединения которого хорошо закупорены смолой, известковой замазкой, яичным белком и небольшим количеством муки. Держите его на песке и, начиная с очень медленного, дойдите в конце до достаточного для растворения жара; когда растворение произошло, все должно быть процежено, чтобы отделить загрязнения, или же чистое должно быть слито путем наклона, но до этого все должно быть хорошо перемешано шпателем и оседать в течение 12—24 часов.

Амбровый лак. 8 февраля 1631 г.

§ 102. Я взял очень мелко истолченного янтаря и прежде всего стер его на мраморе со спиковым и небольшим количеством белого терпентинового масла. И так как он не растворялся, я добавил туда немного очень светлого дестиллированного янтарного масла, которое тотчас же проникло в массу. Я собрал все рогом и отнес в ложке на очень маленький огонь, добавив туда немного простого столярного лака лишь для того, чтобы придать корпусности и воспрепятствовать испарению т м

указанных дестиллированных масел. После того, как я покипятил, янтарь совершенно растворился; сняв с огня, я добавил туда, все время мешая, терпентинового масла и у меня получился довольно жидкий лак, немного мутный, но который очень хорошо ложится. Для того, чтобы его хорошо сделать, я бы предпочел размягчать амбру несколько дней в очень хорошем винном спирте, смешать ее с амбровым же маслом, или в чистом виде, или с примесью спикового или терпентинового масла, а затем добавить туда орехового или льняного масла, сваренного с глетом, сделанного сиккативным при помощи солнца или уваренного наполовину. Все хорошо перемешивается, ставится на огонь, медленно кипятится до тех пор, пока не будет достигнуто полное растворение, после чего смеси можно придать желаемую консистенцию живописным лаком, приготовляемым из венецианского терпентина и белого терпентинового масла.

Его или не надо размачивать в винном спирте или высушить, так как иначе он не воспринимает масел.

NB. В виду того, что этот лак очень сиккативен, его надо приготовлять лишь для немедленного употребления, возобновляя его по мере надобности. А для того, чтобы иметь амбру всегда готовой, держите ее, предварительно истолченной, в винном спирте, в стакане, залитой и пропитанной амбровым же маслом, которое с течением времени впитывается во всю массу и делает ее более восприимчивой к другим вышеуказанным средствам.

Дайте (лаку) высохнуть самому по себе, не приближая к огню. Хорошо дать просохнуть на солнце.

§ 103. Возьмите янтаря, или иначе желтой амбры, 1 унцию, асфальта или мумии 1 унцию, бензоэ ½ унции, гумми-лака 2 унции, мастики 2 унции, золотого глета 2 унции, терпентинового масла 1 фунт, сандарака 1 унцию, истолките все в поро-

шок, затем смешайте с маслом, которое, для того, чтобы растворить смолы, поставьте на медленный огонь; заметьте, что (состав) надо все время мешать, пока не получится однородная смесь; затем процедите сквозь кусок кисеи.

Приготовление масла для наложения золота

§ 104. Возьмите льняного масла с одной головкой чеснока и золотым глетом, которое кипятите, пока чеснок не сварится.

Хорошо. Я им пользовался.

Рецепт. Льняного масла 1½ фунта, гумми-лака 4 унции, желтой аморы 3 унции, жирной смолы (а именно бургундской, белой) с боб.

NB. Когда варится, надо все время снимать пену и кипятить, пока смесь не будет иметь консистенции лака.

Т. М. Растопите амбру, как вам известно, и сделайте остальное.

Для того, чтобы хорошо приготовить, надо растопить гумми-лак с растопленной амброй по способу Хетье и делать все остальное согласно правилам этого искусства.

Китайский лак Ж. М. Фабри

Берегите лицо

§ 105. Рецепт. Одну пинту (парижскую) льняного масла, 12 унций нестертых свинцовых белил, 4 унции золотого глета, 8 унций умбры, которую надо сжечь, вынув из огня, бросить в уксус и истолочь в ступке. Все указанное выше надо кипятить в течение 3 часов в льняном масле на угольном огне, без пламени, в большом новом горшке и мешать палкой, не касаясь дна горшка.

Рецепт. Асфальта 3 унции, гумми-лака 3 унции, канифоли, (называемой) по-фламандски «Spiegelhartz», 2 унции, сотрите каждое отдельно в ступке с алкоголем и пропустите все вместе сквозь сито. Дайте покипеть в новом горшке, приблизительно с одним стаканом терпентинового масла так, чтобы как следует прокипело 2 или 3 раза. Вылейте все в короб на 3 или 4 листа бумаги, чтобы остыло.

Рецепт. Мастики 3 унции, крови дракона 3 унции, истолките вместе в порошок, просейте сквозь сито, возьмите с этим порошком то, что будет на бумаге, дайте прокипеть всему вместе в котелке с терпентиновым маслом 2 или 3 раза, все время, пока будет на огне, мешая палкой. Когда достаточно покипятите, снимите первый большой горшок с огня и в то же время влейте в него то, что будет во втором; за четверть часа до конца 3 часов, в течение которых большой горшок должен кипеть, процедите все по частям через толстый холст в другой горшок. Закройте. Сохраняется это 50 лет.

Применение

Рецепт. Смешайте черную из копоти со сваренным с водою клеем. Вычерните то, что вы хотите крыть лаком, 2 раза. Затем возьмите сколько нужно указанного выше лака, нагрейте его в маленьком горшке с небольшим количеством терпентинового масла и, когда все станет жидким, намазывайте кистью на черное. Дайте просохнуть в течение 8 дней.

(Лак)

§ 106. Очень нежный лак для маленьких масляных картин приготовляется из равных частей белого терпентинового и

спикового масел и нефти, которые вливаются все вместе в стеклянный сосуд, а последний ставится в горячую воду для того, чтобы все как следует смешать. Им надо легко покрывать при помощи волосяной или мягкой щетинной кисти[1].

Лак для покрывания—иллюминирования, которое будет казаться масляной живописью

§ 107. Очень легко покройте вашу живопись, всего один раз, светлым и чистым клеем из обрезков кожи (попробуйте рыбий) или лаком из гумми, описанным в книге об иллюминировании. Когда это хорошо высохнет, прокройте сверху моим «магистральным» лаком.

Жидкость, которая придает блеск и светосилу всем краскам или живописи, которые на ней сделаны или ею покрыты (секреты Иеронима Росселли)

§ 108. Возьми, сколько хочешь, льняного масла и налей его в стеклянную или глазированную миску с тремя частями уксуса, размешай и сбей палочкой; делай это на закате, т. е. к вечеру, в течение 14 дней; после этого дестиллируй фильтром и получишь прозрачнейшую, как колодезная вода, жидкость. Сохраняй ее в стеклянной бутылке, добавив к ней немного толченых минеральных квасцов, и она таким образом сохранится долгое время. Но не вливай туда жидкости из квасцов, отчего бы она быстро застыла. Эта жидкость имеет много полезных свойств, что не все знают. Выдержка из «Собрания универсальных секретов. Кн. 6-я, гл. XXXIX, стр. 127.

[1] Легкий лак, заслуживающий полного внимания. Сравните с § 99. 91, 7 и 194 а. *Прим. ред.*

Для приготовления vernice liquida (жидкого лака)

§ 109. Рецепт: вскипяти, поставив на огонь, 1 фунт лака (сандарака или можжевеловой смолы) и 4 фунта льняного масла. Возьми другой сосуд, понемногу все время мешая шпателем, влей туда 3 унции масла и все время кипяти масло, пока весь лак не растворится в нем, непрерывно поддерживая для указанного лака хороший огонь. Если же захочешь узнать, когда лак будет сварен, налей немного лака на лезвие ножа, и, если он будет клейким и довольно густым, то он сварен; тотчас же сними его с огня и процеди сквозь намоченное в воде полотно.

NB. Окунутое в воду.

Жидкий и нежный лак

§ 110. Возьми 3 фунта льняного масла, 1 фунт желтой амбры и 6 унций истолченного в порошок кирпича; затем сделай печь с двумя отверстиями, причем каждое отверстие должно иметь свой воздуходувный мех, который бы—как будет видно—высовывался внизу; жар должен быть угольным и сильным; имей отверстие, куда поместить горшок, который должен быть глазурован и хорошо вмазан в отверстие печки, чтобы огонь не достигал краев горшка, потому что иначе масло легко могло бы загореться. Помести в указанный горшок свою амбру и масла, лишь столько, чтобы оно ее едва покрыло, затем раздуй мехами сильный огонь, пока амбра не разойдется. Так как при этом бывает большая опасность пожара, имей наготове покрытую мокрым холстом доску для рубки и, если вспыхнет огонь, покрой его этой доской. Но раньше свари в горшке подобным же образом оставшееся у тебя масло, для чего разведи умеренный угольный

огонь и смотри, чтобы не бежало через край, увари почти на треть и пользуйся им. Растопив, как я сказал, амбру с первым небольшим количеством масла, влей в него второе масло, которое ты вскипятил, беспрерывно мешая палочкой (в течение двух «Miserere»)[1] для того, чтобы все хорошо соединить; затем сними с огня и всыпь в него указанный выше кирпичный порошок, немного, но хорошо перемешай, закрой, дай (ему) немного постоять, и (все будет) готово.

Правильное описание амбрового и китайского лаков, которое мне продиктовал Жан Хэтье

§ 111. Рецепт: льняного масла 1 фунт; если вы хотите сделать черноватый лак, который называется по-фламандски «Lakeworke», возьмите ½ фунта расколотой на маленькие кусочки, как орехи, умбры; если вы хотите иметь лак цвета золота, то вместо умбры возьмите ½ фунта золотого глета, тоже расколотого на маленькие кусочки, а не в порошке. Кипятите в глиняном горшке (вместимостью) по крайней мере в 2 кварты, чтобы он на три четверти был пуст. Кипятите в течение часа на маленьком огне (на древесном угле), не мешая до дна, и тогда, когда масло поднимется при кипении, вновь помешайте жидкость (не размешивая осадок), снимите горшок с огня, пока масло не осядет, вновь поставьте на огонь и кипятите, пока масло вновь не поднимется. Для золотистой краски достаточно, чтобы масло поднялось два раза, для черной—на один или два раза больше,

9 марта 1633 г.

[1] За неимением или редкостью часов в старой технической практике чтением про себя или вслух «Miserere» или «Отче наш» учитывалась длительность небольших (по времени) технических процессов. Чтение «Отче наш» равняется приблизительно 18 секундам, «Miserere»—15 секундам; в данном случае длительность процесса определяется сроком двух «Miserere», на стр. 397 двух «Отче наш». *Прим. ред.*

т. е. всего 4 раза. И, наконец, после кипячения (для приготовления черного, а не золотистого лака) подожгите масло и короткое время мешайте для того, чтобы его сгустить и сделать черным. Делайте это осторожно, чтобы масло не выгорело.

Рецепт: для золотистого возьмите 1 фунт самой прекрасной и светлой желтой амбры, какой только сможете. Для черного или «Lakeworke»—самой красной; растопите в большом глиняном закрытом горшке, пока она станет жидкой, как вода, поместив, если хотите, сверху стеклянный колпак (испробуйте и оловянный), чтобы извлечь масло и летучую соль. Когда совсем растопится, добавьте к тому, что осталось от названного фунта (которого останется примерно $^3/_4$), $^1/_4$ фунта истолченных в порошок зерен гумми-лака и смешайте с остальным. Они растапливаются и смешиваются вместе. Вылейте на мокрый мрамор, чтобы вылепить лак в форме пирожков.

Рецепт: насыпьте $^1/_2$ фунта смеси амбры и гумми-лака, в порошке или нетолченого, в ваш горшок с маслом, приготовленным, как сказано, поставьте на огонь и потихоньку кипятите, мешая, пока все не растопится. Когда растопится, дайте наполовину остыть и тогда прибавьте туда столько белого терпентина, сколько нужно, чтобы сделать ваш лак достаточно жидким. Этот лак,—горячий еще настолько, чтобы выдерживала рука,—должен быть процежен сквозь сумку из овечьей кожи с обеих сторон бархатистой (это значит, что со стороны шерсти она должна быть такой же, как со стороны мяса, на подобие замши, что делается посредством скобления и удаления зерна). После процеживания лак никогда не осаживается на дно, хотя примерно через полгода на дно оседают некоторые загрязнения, обусловливаемые при-

родой глета или амбры, остающееся же сверху очень чисто.

Для того, чтобы сделать желтый (лак), возьмите указанного лака и немного терпентинового масла, смешайте в маленьком горшке и добавьте туда или гуммигута или алоэ в порошке, поставьте на маленький огонь, мешайте, и когда растопится, добавьте туда вышеуказанного лака, хорошо смешайте и процедите сквозь кожу. Делайте его красочным, насколько хотите.

Алоэ растворяется лучше, чем гумми(гут), и придает более яркий золотой тон, чем гумми(гут), который при большом жаре заставляет отделятся лак и делает на работе пятна. Придерживайтесь алоэ.

Для того, чтобы применять ваш черный лак, нужно, чтобы вы сделали на своей работе черный грунт из черной жженой копоти, тонко стертой на мраморе с терпентиновым маслом и небольшим количеством вашего черного лака; на полпинты черной... (?) и терпентинового масла, смешанных вместе, добавьте обыкновенную ложку указанного черного лака. Когда высохнет, протрите работу, чтобы удалить налет, затем покрывайте теплым лаком, который через короткое время высохнет. Через три часа на нем образуется пленка, которую уже не может повредить пыль.

§ 112. Белое терпентиновое масло должно быть вторично перегнано в реторте на песке или на золе (в водяной бане оно вновь становится жирным). На 4 или 5 фунтов у вас останется около четверти фунта жирного осадка.

Чем более масло дестиллировано, тем оно более сиккативно и светло, как ключевая вода. Если вы его профильтруете через золу из винных лоз, оно будет более сиккативно. Можно дестиллировать в медном сосуде.

§ 113. Мастика растворяется в ректифицированном терпентиновом масле, которое не может растворить сандарак, растворяющийся лишь в настоящем спиковом масле, и осаждается на дно, если спиковое масло немного фальсифицировано терпентиновым маслом.

Применение черного лака в подражание китайскому

§ 114. Чтобы закрыть поры дерева, прокройте его имеющей густоту светлого бульона смесью клея из кожаных обрезков с четвертью рыбьего клея и совсем небольшим количеством лучшей муки или крахмала (без которого, правда, можно обойтись); наложите по крайней мере 2 слоя, сравняйте собачьей кожей и хвощом и полируйте холстом или куском сукна. Холст лучше. Когда все хорошо высохнет, покрывайте лаком.

Смесь. Рецепт: черной земли, из которой делают карандаши и чернят в Туре башмаки, три части; очень черного и блестящего шотландского каменного угля две части; жженой черной из копоти одну часть; сотрите вместе с водой и сделайте хлебцы или пастилки. Попробуйте кельнскую землю.

Чтобы перерисовывать вещи, карты, планы и что бы то ни было

§ 115. Ничто так не прозрачно, как membrane alantoide коровы, нарезанная в продольном направлении, растянутая и высушенная, но для того, чтобы сохранить ее от червей, я бы предпочел натереть ее керосином (нефтью) или держать ее с абсентом, душистым клевером, хмелем и тому подобными травами, стертыми в порошок.

Никуда не годится.

Сердечная оболочка быка служит для той же цели.

Бумага из Лиона (со знаком змеи) или из Венеции натирается или смазывается горячим льняным маслом и терпентином или свежим свиным салом, и, когда она становится достаточно прозрачной, ее нужно тщательно высушить и, насколько возможно, обезжирить. Указанные жиры наносятся горячими, чтобы они лучше впитывались. Попробуйте смешать с салом белое терпентиновое масло, чтобы поддерживать его жидким и тем сделать, чтобы оно лучше намазывалось щетинной кистью или очень мягкой губкой.

Способ использования этих прозрачных средств состоит в том, что их накладывают на то, что надо перерисовать, и проводят штрихи английским свинцовым карандашом, затем берут белую бумагу, на которую накладывают бумагу, зачерненную указанным свинцом, а на последнюю промасленную бумагу с рисунком; после этого штрихи обводятся штифтом или острием из слоновой кости, и тогда они обозначаются на белой бумаге.

Можно также приклеить промасленную прозрачную бумагу на толстую бумагу, проколоть очень тонкой иглой и переводить, как сказано выше.

Кожа мертворожденного теленка, абортированного или вынутого из брюха мертвой коровы, приготовленная в виде пергамента, тоже очень прозрачна.

Приготовление лазури или синей киновари

§ 116. Рецепт. Растолките отдельно в порошок 1 унцию нашатыря и 2 унции серы. Растопите серу, и когда она растопится, добавьте к ней нашатырь и 4 унции ртути, хорошо смешайте палочкой и дайте

Неверно, испробовал.

остыть. Истолките в порошок, который поместите в стеклянный или огнеупорный глазурованный глиняный сосуд (я бы предпочел лучше из Бонуа или Валленбурга), закройте крышкой, имеющей в середине отверстие, замазав ее на 2 пальца, когда все хорошо высохнет, поставьте на треножник и разведите под ним маленький угольный огонь, закрыв отверстие пластинкой, которую вы будете от времени до времени снимать, чтобы посмотреть, нет ли на ней влаги. Когда этого больше не будет, закупорьте отверстие замазкой и усиливайте постепенно огонь, пока вы не увидите поднимающийся раньше желтый, затем синий дым; когда последний появится, дайте всему остыть, затем откройте и вы найдете на дне хорошую лазурь.

§ 117. Для рам коленкор много лучше, чем бумага и даже чем белая тафта, так как он более ровен и плотен. Его надо прежде всего проклеить рыбьим клеем, затем хорошо натянуть на раму, а когда клей высохнет, покрыть очень светлым лаком, к которому добавлена 8-я или 10-я часть отбеленного на солнце льняного масла; тогда лак будет держаться и никогда не будет шелушиться.

§ 118. Краски, которые одни только действительно держатся на воде с гумми, следующие:

Лак, тертый целые три часа, не меньше. Аурипигмент желтый и красный. Индиго.

Свинцовые белила, которые, будучи смешаны с индиго, образуют прекрасную синюю. Для зеленого—смесь индиго и аурипигмент.

Краски стираются лишь с чистой водой. Если вы сотрете венецианский лак с ли-

монным соком, краска становится гораздо более яркой и вдвое интенсивнее.

Примечание

§ 119. Гипс, применяемый в свежем виде для замазывания горшков, делает их снова крепкими.

Карандаш. Возьмите черного мела и английского свинца, согласно желанию и практике, и размесите с разведенным водой гумми.

Самые толстые бычьи кишки, в которых выбивают золото, очень прозрачны.

Процеживайте сквозь бычий пузырь, наполненный песком и проколотый снизу; и повторите это несколько раз. Льняное масло от этого белеет (и) необыкновенно очищается; то же происходит со всеми другими жидкостями.

Для отбелки льняного масла: возьмите льняного масла 1 фунт, золотого глета 4 унции, самого крепкого белого винного уксуса 1 или $1^1/_2$ фунта, смешайте в глазурованном сосуде и ежедневно взбалтывайте.

Для отбелки льняного масла. Рецепт. Поместите в бутылку 1 фунт масла и $^1/_4$ фунта негашенной извести и часто взбалтывайте; отбеливается в несколько дней и не густеет.

Льняное и ореховое масла отбеливаются в течение одного мес. (с) квасцами и водой.

Как восстановить потрескавшуюся картину. Хорошо вымойте и посильнее прополоскайте. Покройте с оборота толстым слоем темперной краски, которую, когда захотите, удалите.

Растопите сохнущего (сиккативного) масла 6 (частей) и 1 (часть) белого воска, наносите ножом и (сверху) пишите прозрачными масляным красками.

Мытье крепкой водкой портит, водой — хорошо. Крепкой водки берите 1 (часть), воды — 4 (части).

Эти краски никуда не годятся. Зеленая из пузыря. Мыло убивает краски и годится лишь для тех, которые не могут потерпеть изменения, как индиго. Лак должен стираться с «rosette».

§ 120. (Возьмите все легкие краски, как лак, индиго, пепельную, охру, шафран в волокнах, но не в порошке, и меловые белила и очень тщательно сотрите их с водой, в которой вы растворили венецианское мыло. Краски должны быть очень жидкими, каждая в отдельной раковине или горшочке с особой кистью). Когда вы захотите ими пользоваться, добавьте в них немного процеженной бычьей желчи и хорошо ее смешайте пальцем с краской.

Возьмите деревянное корытце с краями около 2 пальцев высотою. Наполните его обыкновенной или, еще лучше, сгущенной гуммитрагантной водой. Простая вода лучше, когда хотят сделать лишь волны, как в мраморе.

Гумми лучше для бумаги, которая делается ногтями (?).

Для мраморной бумаги окропите ваши краски одну за другой, и они сами по себе смешаются и заиграют на поверхности воды.

Возьмите бумаги, ставшей сырой в погребе или окунутой в ведро воды, и дайте стечь на веревке, как для печати; возьмите за четыре угла, наложите на воду и ловко ее снимите. Просушите или на веревке, если она (краска) не растекается, или в горизонтальном положении. Когда бумага высохнет, ее лощат каландром (лощильней) или зубком.

Для того, чтобы краски держались, лучше было бы прибавлять к мыльной воде немного растворенного гуммиарабика.

Секрет состоит в том, чтобы очень тонко стереть краски, и, когда они достаточно жидко разведены, добавить туда лишь очень немного желчи, т. е. столько, сколько нужно, чтобы умеренно их распространить.

Иначе краска чересчур растекается и все портится.

Водка или очень чистый винный спирт служат не для распространения, а для большей живости красок, которые с ними красивее и прочнее.

Книжное дело

Жан Ансо. Книготорговец из Седана, 1631. Лондон.

§ 121. Для размывки. Возьмите 1 фунт крепкого голландского клея, который светел, тонок, длинен и довольно узок (?), римских квасцов (квасцового камня) $2^1/_2$ фунта. Поместите все вместе в котелок, наполовину наполненный холодной водой, поставьте на огонь и мешайте, пока оба вещества не растворятся, процедите сквозь сито и при процеживании добавьте столько холодной воды, чтобы в общем получилось 3 галлона жидкости.

Для того, чтобы этим пользоваться, вода должна быть немного теплой. Если бумага плотная, надо брать зараз лишь два листа. Если она слабая и впитывающая, как немецкая, то четыре листа достаточно промокнут.

Когда вы намочили бумагу, разложите ее стопой на доске, прикройте ее, положите под пресс, выжмите воду настолько, чтобы она больше не сочилась. Растяните листы на веревках или жердях, что лучше, так как при этом больше доступа воздуха. Если бумага плотная, растягивайте 4—6 листов вместе. Если она слабая—только по два, иначе она склеится. Можно промывать одним клеем, настолько жидким, чтобы он не чернил бумагу, для чего лучше всего рыбий клей, но надо промывать лист за листом, не прессуя, из опасения, чтобы они не склеились, и затем лишь их повесить и просушить.

§ 122. Для линования (служит) «rosette», которая, будучи нанесена на бумагу, со-

храняется, но в пузырьке изменяется в цвете в три дня, почему должна приготовляться лишь по мере надобности.

Рецепт. Возьмите самого светлого и бледного бразильского (красного) дерева, лучшего, какого вы только сможете найти. Возьмите дождевой воды или за неимением таковой—речной, намочите в ней негашеной извести и мочите ее в ней столько времени, пока на поверхности не образуется нечто, похожее на сливки; тогда вода будет достаточно крепка. Вылейте эту воду на ваше бразильское дерево и дайте ему всего два раза прокипеть. Процедите и тотчас же применяйте. Добавление квасцов ничему не помогает, а скорее портит краску.

Антимоний, нанесенный на обрез (как киноварь и синяя, приготовляемая из l'eau seconde bleüe и мела) и затем отполированный, дает красивый цвет, как (и) свинец. То же делает и олово; аурипигмент на обрезе предохраняет от моли, которая портит книги. Зеленая приготовляется из индиго и аурипигмента; хорошо против моли.

§ 123. Черная для телячьей и бараньей кожи, т. е. кожевенная черная (краска), должна наноситься на кожу до употребления ее в дело и намазывать ее надо сверху щетинной кистью или тряпкой, нанося два слоя, после чего кожу можно употреблять; когда она высохнет, надо покрыть слоем чернил и, если нужно переплетать книгу, надо пальцем нанести совсем немного оливкового масла и хорошо размазать. Эта черная очень красива.

Рецепт. Поместите в горшок, сколько хотите, старого железа или железных опилок и налейте на них крепкого пива, хотя годится и слабое. Оставьте мокнуть все время и, когда вы захотите этим пользоваться, намажьте жидкость щетинной кистью на поверхность кожи (по зерну) три или четыре раза. Если жидкость хороша, достаточно и двух раз. Кожа становится мышино-серого цвета и станет чрезвычайно черной, если вы ее прокроете чернилами, как сказано выше.

Если смесь свежа, то, чтобы она скорее чернила, добавьте к ней купороса. Эта жидкость быстро проникает и тотчас же впитывается кожей.

Жженая черная из копоти не имеет дурного запаха, накладывается она с разведенным водой голландским или рыбьим клеем. Парижская черная лучше фламандской.

Черная для шелка, после того как ею выкрашен шелк, весьма хороша для чернения кожи и для переплетения книг.

Киноварь хороша для обреза, противостоит моли, так как состоит из серы и ртути.

Черная из слоновой кости очень мало корпусна, и нужно посмотреть, можно ли ее употреблять.

Окраска кожи для переплетения книг

§ 123а. Желтая. Рецепт: 4 унции корня куркумы хорошо толкутся и уваривают до половины с 4 фунтами воды и жидкость процеживается. Кожа пропитывается или окрашивается краской при помощи кисти. Но раньше кожа моется водой с квасцами.

Ле Мир.

Для красного возьмите бразильского дерева, дайте ему покипеть и наносите на кожу, предварительно промытую в воде с квасцами.

Удаление с бумаги пятен, чернил и грязи

§ 124. Смажьте сверху при помощи птичьего пера лучшей крепкой водкой, какую вы только сможете найти, и оставьте ее на бумаге порядочный промежуток времени (около четверти часа), затем бросьте вашу книгу или бумагу в бак, полный обыкновенной воды, и дайте мокнуть до следующего дня. Расстелите, предварительно хорошо выжав в прессе между двумя досками, и дайте просохнуть на веревке, а затем промойте водой с клеем и квасцами и снова просушите.

Пятна лучше удаляются с свеже написанного, чем со старого.

Если книга намочена и в пятнах, разнимите ее, тщательно выньте нитки и бросьте по тетрадкам во вполне чистую воду, которую смените два или три раза, в зависимости от размеров и других свойств

пятна. Первая вода сольется очень грязной. Соберите свои тетрадки после того, как они помокли 1 или 2 дня, выжмите воду под прессом, расстелите и высушите. Промойте с клеем и квасцами и просушите на веревке.

Желтая для кожи и пергамента

§ 125. Возьмите урину пьяницы, поставьте ее на огонь в оловянном или медном сосуде, дайте ей прокипеть 4 или 5 раз; возьмите очень хорошего шафрана, который высушите, не поджигая его, разотрите его в очень мелкий порошок и, когда урина прокипит указанное число раз, всыпьте туда шафран, в большем или меньшем количестве, в зависимости от качества. Дайте лишь один раз слегка прокипеть и так им пользуйтесь. В горячем виде жидкость проникает хорошо, в холодном — плохо; (наносите) мягкой губкой, которая должна служить только для этой цели, и распространяет краску гораздо ровнее, чем кисть.

Эта краска наносится на пергамент и «velin» с обеих сторон: и со стороны мяса и с волосяной стороны, на кожу же должна наноситься лишь со стороны волос; для того, чтобы сделать ее блестящей, надо, после того как краска высохнет, пройти ее простым белковым лаком. Кожа, которая при всех других красках должна пройти через квасцы, при данной в этом не нуждается. Шафран, если он хорош и мелко стерт в порошок, растворяется почти целиком и оставляет лишь небольшой осадок.

Чтобы снова выбелить загрязнившуюся бумагу книг, напечатанных с медных досок

Вода должна быть теплой.

§ 126. Положите на час мокнуть в воду, в которой варили треску, и осторожно

выньте; возьмите щелока, приготовленного из золы винных дрожжей следующим способом:

М. Марк Антоний.

Рецепт: золы из винных дрожжей, называемой поташом, 1 фунт, налейте на нее 4 кварты дождевой или речной воды. Проведите вашу бумагу (или ее часть) через этот щелок тотчас после того, как вы ее вынете из тресковой воды; щелок ей противоположен, так как она клеющая, а он растворяющий. Бумагу надо проводить умело и, если она не так бела, как вы того хотите, расстелите ее на траве или на соломе, поливая указанным щелоком, по мере ее высыхания, как это делают с бельем. Когда ваша бумага достигнет желаемой белизны, дайте ей помокнуть полдня в дождевой воде, чтобы удалить соли щелока. Затем дайте ей просохнуть и проведите ее через воду с клеем, которая вернет ей ее блеск и воспрепятствует тому, чтобы она была впитывающей.

Чтобы делать на бумаге надписи, которые бы не пачкали и не стирались

§ 127. Напишите на вашей бумаге и, когда написанное совсем высохнет, слегка окуните бумагу в очень белый растопленный воск. Эта бумага не поддается хорошей проклейке клеем. Для того, чтобы это сделать лучше, я бы предпочел склеить вместе 2 листа бумаги каким-нибудь очень легким и светлым клеем, написать на этом надпись, пройти сверху воском и затем расклеить (листы) бумаги водой; когда они высохнут, их будет легко приклеить.

По моему мнению, хороший лак лучше, чем все это. В Германии для приклеивания надписей употребляют смесь из 2 унций терпентина и около 2 унций смолы и воска; этим они запечатывают и письма.

Чтобы удалить написанное с пергамен-

та или «велена», мочите его 5—6 часов в горячей урине, а затем промойте речной водой. Виннокаменное масло, лимонный сок, щелок, жидкое мыло (производят то же действие).

Жидкая киноварь для письма

§ 128. Прежде всего сотрите вашу киноварь с уриной на мраморе или шифере, дайте ей просохнуть, соберите роговым шпателем и сотрите еще раз с уриной (считают, что самая старая лучшая, но я брал свою, свежую), просушите и поступайте, как сказано, до шести раз. Просушите и сотрите в мельчайший порошок, который поместите в горшок из глины, покрытый белой глазурью, или из стекла, или из фарфора, и разводите розовой водой, в которой растворите должное количество очень светлого, белого и прозрачного гуммиарабика. Прибавьте туда очень чистой мирры, отдельно растворенной в той же воде, и хорошо смешайте; достаточно очень маленького количества мирры, с обычный маленький боб или большую горошинку, чтобы приготовить унцию киновари.

Asa foetida производит то же действие и очень хорошо, но она очень вонюча.

Легкое приготовление лучших чернил

Это написано такими чернилами (они остались совершенно черными).

§ 129. Рецепт. Возьми 2 лондонских пинты старого, уже прокисшего алоэ и 3 пинты выпаренной болотной воды. Смешай и налей в глазурованный сосуд; добавь 8 унций грубо истолченных черных алеппских чернильных орешков, дай размякнуть на солнце или на легком огне в течение 3 дней, затем медленно вари до тех пор, пока не уварится на 1 пинту, т. е. на 5-ю часть, часто мешай дубовым шпателем, добавь 4 унции венгерского зеленого

купороса и смешай. Сними с огня и добавь 4 унции гуммиарабика, который был предварительно растворен в квасцах или в воде и процежен сквозь полотно, и $^1/_2$ унции морской соли. Смешай и дай процеженной жидкости отстояться в холодном месте.

Вторые превосходные чернила можно приготовить, если влить в (оставшийся) осадок столько же жидкости, как сказано выше. Размачивай в течение нескольких дней, вари, как сказано выше. Добавь купороса и гумми.

Превосходная розовая (rosette)

§ 130. Кипятите 3 унции лучшего бразильского дерева, очень красного и темного (фернамбук) и 1 унцию квасцов в кварте очень хорошего уксуса из красного вина, пока не уварится половина. Процедите и добавьте полунции очень хорошего и чистого гуммиарабика, который образует прекрасную сизую краску. Одна унция гумми делает (ее) темнее. Его надо прибавлять к концу варки. Процедите вашу rosette. Она сохраняется хорошей несколько лет и в ней не образуется никакого осадка.

Для того, чтобы сделать ее более темной, бросьте в нее устричных или других морских раковин, например сенмишельских. От действующего на них уксуса происходит вскипание, и жидкость темнеет. Она становится еще более блестящей и сохнущей, если вы добавите к ней немного разведенной в уксусе мирры.

Работу можете ускорить тщательной варкой, но длительное размягчение лучше.

Я дал жидкости кипеть $^1/_2$ часа, добавил купороса и гумми в порошке, поставил на солнце и приготовил в один день; получилось превосходно.

Делайте это следующим способом. Расколотые на не очень маленькие кусочки

чернильные орешки варятся и в отвар добавляют отдельно растворенных и процеженных гумми, купороса и квасцов. Все варится вместе; чем старше, тем лучше.

Миниатюра

§ 131. Для того, чтобы писать миниатюры (enluminer) на хорошо приготовленном и гладком велене, надо прежде всего покрыть его легким слоем белил с рыбьим клеем и затем расписывать на нем. Этот слой препятствует тому, чтобы краски отделялись, и благодаря этому они лучше пристают.

Беседа с М. Блондель

§ 132. Возьмите велена, сделанного из кожи мертворожденного или умершего в утробе матери (животного) и, чтобы сделать эту кожу очень тонкой, сделайте ее прозрачной, скобля ее разбитым стеклом (которое режет, как бритва), чтобы ваша кожа стала прозрачной, как венецианское хрустальное стекло.

Спросите у пергаментщика, каково действие уксуса или квасцов или обоих вместе, чтобы достигнуть совершенной прозрачности, а также чем и каким способом они делают пергамент, а седельные мастера совершенно белые кожи.

Чтобы наносить прозрачный медиум, возьмите стол или плиту из белого мрамора, алебастра, порфира или другого очень гладкого вещества, которое не красит, как это делает медь, которая зеленит кожу. Достаточно толстая серебряная пластинка будет очень хороша. Слегка натрите ваш стол каким-нибудь жиром, например помадой, и тотчас же ловко разложите на нем кожу, расстилая ее

ровно и гладко, так чтобы она не образовала никаких морщинок; наложите на нее хорошую бумагу и равномерно придавите мрамором или тяжелой и очень гладкой доской. Дайте хорошо высохнуть.

Тем временем растворите очень белого рыбьего клея в очень прозрачной воде или, если захотите, в розовой воде и, когда кожа хорошо высохнет, прокройте ее всю; затем немедленно положите на нее, одним движением руки, вашу миниатюру, следя за тем, нужно ли выжать воздух, который мог остаться между живописью и кожей; наложите на нее мягкую бумагу и протирайте лощилом из слоновой кости или стекла, или ножом для разрезания бумаги из того же материала. На положенную таким образом работу поместите бумагу, а сверху — кусок очень мягкого нового и тонкого сукна, или велена, или белого фетрового сукна, или буйволовой кожи, или оленьей или какой-либо замши, или чего-нибудь подобного обычной или замшевой выработки, как испанский или восточный сафьян. Что бы это ни было, лишь бы оно было мягко, нежно, эластично и ровно. Затем поместите все под пресс, который сжимается в середине всего одним винтом, как тот, в котором выжимают белье. Дайте хорошо просохнуть в течение одного или двух дней и, сняв вашу, хорошо расправленную работу с мрамора, порфира или стеклянной пластинки, удалите жир или помаду крошками хлеба; если после этого останутся какие-нибудь следы на поверхности мембраны, то все превосходно выравняется, если вылизать ее языком.

Прозрачные intermezes

§ 133. Возьмите выскобленный и утонченный до крайности пергамент из кожи

Тут нужно слышать и видеть, как работают пергаментщики.

мертворожденного или абортированного теленка или козленка. Испробуйте маточный мешок коровий или других животных, сердечную оболочку, хорошо очищенную от мускулов свиную брюшину, мелкие колбасные кишки, пузыри самых молодых животных: ягнят, свиней и пр., обрезки белых бычьих рогов, которые красят в красный, желтый и другие цвета. Приготовляется мембрана с «магистральным» лаком; нужно, чтобы ингредиенты лака были отборные, насколько возможно чистые и белые.

Способ применения: Наложите вашу мембрану на натертый помадой мрамор, как сказано выше, очень ровно ее расстелите и, когда она хорошо просохнет, покрывайте ее при помощи мягкой кисти вашим лаком, немного подогретым в фарфоровой чашечке или серебряной ложке. Дайте ему самому по себе просохнуть, прикрыв какой-нибудь крышкой от коробки из боязни, чтобы он не запылился. По хорошо высохшему лаку пройдите чесночным или луковым соком и дайте просохнуть. Затем накладывайте ваш рыбий клей, который должен быть средней густоты. Тотчас же положите сверху ваше изображение с соблюдением указанных выше мер и положите на несколько дней под пресс. Когда хорошо просохнет, все снимается, а помада счищается хлебными крошками, не черствыми, очень белыми и ровными, без отрубей.

Таким образом внешняя сторона вашей мембраны будет матовой и, тем не менее, очень прозрачной.

Сравняйте, облизав, как сказано выше.

Т.М. К тому же не очень важно, если лак блестит, будучи положен снаружи; лишь бы работа была ровно, без всяких вздутий, приклеена к мембране рыбьим клеем.

Чтобы писать или золотить гумми с водой на масляной работе

§ 134. Смажьте масляную живопись луковым или чесночным соком или рыбьей желчью, дайте просохнуть, и затем раскрашивайте стертым золотом или пишите чернилами; когда высохнет, покройте сверху лаком.

NB... надо заметить, что лак.., наложенный на... миниатюры и темперу, сильно их темнит и углубляет; вот почему вы можете прикреплять мембраны одним лаком, без рыбьего клея на шкафчики, коробочки и тому подобные вещи, но для портретов и пейзажей, как сказано выше, непременно нужен клей.

Лазурь другим способом

§ 135. Возьми слоистого талька и новый горшок, насыпь в этот горшок один слой талька и один слой порошка армянской соли, затем порошка медянки и наполни горшок слой за слоем; затем, как следует, замажь горшок глиняной замазкой и закопай его в теплый навоз, окружи его негашеной известью, оставь там на двадцать дней, затем раскопай и вынешь прекраснейшую лазурь.

То же

§ 136. Возьми глазурованный сосуд, всыпь туда две унции армянской соли и 2 унции медянки, и то и другое хорошо истолченное; налей на них столько уксуса, сколько тебе покажется достаточным. Затем возьми тонкую квадратную пластинку из чистого серебра, имеющую в середине дырочку, так что ее можно подвесить на медной проволоке на 4 пальца над уксусом. Затем возьми другой сосуд, в ко-

торый вставь первый и хорошо его замажь, чтобы совсем не выходило воздуха; сделай в верхнем (указанном выше) сосуде дырочку, чтобы поместить туда упомянутую выше проволоку, и поставь названные сосуды в навоз, окружив их негашеной известью; когда через 14 дней ты откроешь сосуды и найдешь пластинку покрытой прекраснейшей лазурью, то ты снимешь ее с величайшей тщательностью, затем вновь закроешь сосуды, к которым вернешься через 8 дней, чтобы сделать то же самое; если нехватит уксуса, добавь другого и увидишь прекраснейший и испытанный секрет.

Другая лазурь

§ 137. Возьми 4 унции хлористой ртути (сулемы), 1 унцию серы (и) медянки, 2 унции армянской соли, все мелко истолки и поставь в тигле на огонь, как приготовляется киноварь. Когда увидишь, что подымается синий дым, значит готово; тогда сними с огня.

Приготовление пурпурина

§ 138. Возьми 1 унцию армянской соли, $1^1/_2$ унции очень чистой серы, 1 унцию ртути, 1 унцию олова; в глазурованный сосуд такой величины, чтобы туда поместилось то количество, какое хочешь, положи толченого мела, смешанного со стриженой овечьей шерстью, поставь его на солнце и дай просохнуть; затем возьми соль, хорошо ее сотри отдельно, сделай то же самое с серой и хорошо смешай одно с другим; влей ртуть в новую деревянную, вполне чистую от жира миску, а олово нагрей на огне и смешай его горячим с ртутью в этой новой деревянной миске; соедини все это в упо-

мянутом сосуде, поставь на угольный жар, поддерживая (средний) огонь, и следи за дымом, который выходит из сосуда, чтобы он был все время одинаковым, потому что, если он будет то сильнее, то слабее, не выйдет ничего хорошего; оставь на огне в течение 6 часов, и будет готово.

Приготовление пурпурина

§ 139. Возьми примерно 2 унции армянской соли (нашатырь), олова, серы и ртути, причем сера должна быть не в палочках. Возьми сосуд с коротким широким горлом, до половины, но не больше, обмазанный глиной, причем те вещества, которые в нем помещаются, должны занимать немного меньше половины сосуда. Сотри то, что нужно стереть, в каменной ступке, отнюдь не на железе или другом металле; когда все стерто и хорошо смешано вместе, поставь на маленький угольный огонь на два часа, затем в течение пяти часов поддерживай более сильный огонь; в руке держи тонкую деревянную палочку, чтобы от времени до времени всовывать в горло сосуда, потому, что оно будет закрываться, и дым не сможет выходить (отчего, если горло закупорится, сосуд может лопнуть); когда через 7 часов ты увидишь, что дыма больше не образуется, и увидишь подступивший к горлу род золотистого вещества, то сними сосуд с огня, дай постоять, пока не остынет, затем разбей и получишь красивую золотую краску.

Как накладывать олово, которое бы казалось серебром

§ 140. Возьми гипс и загрунтуй им то, что хочешь посеребрить; покрой слоем клея, загрунтуй болонским гипсом, и после этого гипсом для золочения; затем поровнее

выскобли, чтобы было вполне гладким; возьми не слишком крепкого и не слишком слабого пергаментного клея и смочи как мел, так и белое олово; положи его на работу и хорошо его расстели, и если образуются вздутия, проткни их иглой и, хорошо разровняв, дай постоять, пока почти не высохнет. Потом возьми золы, просей ее, чтобы она была совсем чистой, очень тонко сотри ее на камне с водой, затем сделай ее жидкой, как краска, возьми тряпку и смочи все олово и хорошо его протри так, чтобы оно приобрело блеск, и оставь в покое. Далее возьми тряпку, сотри эту золу, чтобы олово стало совсем чистым, возьми полировальный камень и легко отполируй им; если с первого раза сделанное покажется тебе недостаточно красивым, протри его золой второй раз, как я сказал выше, и будешь иметь красивую и совершенную вещь.

Приготовление жидкого лака

§ 141. (Повторение § 109).

Приготовление жидкого и нежного лака.

§ 142 (повторение § 110).

Другая лазурь

§ 143. Возьми глазурованный горшок, наполни до половины негашеной известью, хорошим уксусом, а сверху, сколько считаешь нужным, индиго; затем хорошо закрой и замажь, закопай на 14 дней или месяц в навоз, а затем выкопай... и найдешь внизу лазурь.

Приготовление лазури

§ 144. Возьми с полкаштана армянской соли, раствори ее небольшим количеством (на два пальца в стакане), воды, затем

возьми римского (медного) купороса и $1^1/_2$ фунта негашеной извести, хорошо смешанных друг с другом, дай пропитаться вышеуказанной водой и через два дня и две ночи будет превосходно.

Окраска бирюзы

§ 145. Возьми синего ультрамарина, помести его в крепкую водку и оставь в ней на целый день, затем снова слей так, чтобы осталась как бы каша, затем немного просуши и протри этим бирюзу, вычисти ее и ты ее найдешь более красивого цвета, чем раньше.

Другой способ

§ 146. Обрабатывай слюной бирюзу в течение часа во рту, затем вытри ее и положи в крепкую водку из равных частей купороса и медянки, положи в нее бирюзу, где оставь до тех пор, пока тебе не покажется, что она достаточно окрашена, потом высуши и положи не надолго в дестиллированный уксус, а затем в свежую воду.

Прекрасный и превосходный, как золото, лак

§ 147. Возьми поровну льняного масла, желтого (лимонного) алоэ и смолы пинии и свари их так: влей масло в чистый котелок и оставь его на огне, пока оно не начнет кипеть; сними его с огня, положи туда пиниевую смолу и вновь поставь котелок на огонь, пока не начнет кипеть; сними с огня, все время мешая шпателем или деревянной палочкой, и, если будет слишком сильно подниматься пена, возьми чистый чан и поставь в него котелок, чтобы пена не пролилась, влей

ее опять в названный котелок и поставь на огонь, пока снова не начнет кипеть и не прокипит; когда увидишь, что смола растворилась, всыпь туда хорошо истолченное в порошок алоэ, все время мешая шпателем, и снова поставь котелок на огонь. Заметь, что огонь должен всегда быть медленным и умеренным; когда образуется пленка, усиль огонь, больше не мешая шпателем; дай немного постоять и образоваться пленке, все время мешая шпателем; дай постоять еще час, чтобы хорошо загустело и образовалась пленка[1]. Заметь, что с того времени, как смесь хорошо сварится, нужно, чтобы она простояла на огне 6 или 8 часов, в зависимости от огня. Признаком того, что лак хорошо сварен и что он хорош, является то, что он будет хорошего цвета; так горячим и покрывай им олово и достигнешь прекраснейшего эффекта.

Прекрасная лазурь[2]

§ 148. Перепелиных яичек 4 унции, головок чеснока, бензойного масла, коры бузины около 2 унций, больших крылатых муравьев 3 унции, амбры; смешай все вместе и применяй по мере надобности.

Превосходная лазурь

§ 149. Смешай с небольшим количеством свинцовых белил одну часть армянской соли и две части медянки, причем раньше оба материала должны быть истолчены в порошок; затем замеси все вместе с виннокаменным маслом (т. е. концентрированным раствором винного камня), вылепи в форме хлебцев и затем, когда этот хлебец будет пережжен, получится превосходная (лазурь).

[1] Неясное место и в итальянском тексте и у Бергера. *Прим. перев.*
[2] Бергер пишет: «непонятный рецепт»—и не переводит его. *Прим. перев.*

Синий ультрамарин

§ 150. Возьми хлористой ртути в порошке 4 части, армянской соли 2 части, чистой серы 1 часть, очень хорошо все истолки и всыпь порошок в глазурованный сосуд, замазанный глиной, поставь его на медленный огонь и, когда увидишь, что из него будет выходить серый дым, прекрати поддерживать огонь; когда сосуд остынет, разбей его и найдешь хорошую и превосходную для всякой работы лазурь.

Способ извлечения ультрамарина из лапис-лазури

§ 151. Выберите лучшей лапис-лазури, самого синего цвета, с точками золотого цвета; испытать ее можно, намочив ее слюной и потерев шерстяной тканью, так как если она хороша, она будет казаться прекрасного, яркофиолетового цвета. Вы можете продержать ее в течение часа под углями, накалив ее докрасна, раздувая огонь мехами, а затем взять раскаленной докрасна с огня. Если она, когда остынет, станет ломкой и от легкого трения между двумя пальцами будет рассыпаться в порошок, как если бы это была земля, то она не годится, чтобы делать из нее лазурь. Если же она останется твердой и сохранит лазурный цвет, она хороша.

Возьмите фунт этого камня и разбейте его на куски, величиной в лесной орех, положите в плавильный тигель и держите его в течение часа в сильном огне, раскаленным докрасна, затем остудите его в белом дестиллированном уксусе (дестиллированный уксус лучше) и раскаляйте и остужайте его (камень) таким образом семь раз, так чтобы он был превосходно кальцинирован или пережжен и тем лучше мог быть истолчен в порошок. Затем слейте с

лапис-лазури уксус и дайте ей самой по себе просохнуть; потом растолките ее в ступке и хорошо трите в течение часа с описанной ниже жидкостью. Далее, собрав с камня, на котором вы ее терли, поместите ее в широкий плоский стеклянный сосуд и дайте просохнуть в тени, чтобы солнце не повредило краске. Потом приготовьте ее в виде порошка, крепко завяжите в полотняную тряпку и сохраняйте ее до тех пор, пока не приготовите пасту и щелок, который должен извлечь лазурь. Но раньше я опишу упомянутую выше жидкость, которая служит для того, чтобы сделать порошок лучше и очищает его.

Возьмите 2 фунта или пинты чистой фильтрованной ключевой воды и 2 унции белого меда, поставьте на легкий огонь и, сняв пену, когда она поднимется, остудите. Затем возьмите крови дракона в количестве мускатного ореха, очень тонко сотрите с небольшим количеством этой воды и смешайте с остальной водой. Затем процедите через чистую полотняную тряпку в стеклянный сосуд так, чтобы вода не была совсем бесцветной, но и не слишком красной и отливала павлиньим цветом (т. е. была цвета пера павлина), дабы лазурь могла принять от нее несколько лиловатый оттенок; с этой водой стирайте лапис-лазурь и т. д., как сказано выше.

Паста, или замазка, делается из смолы белых пиний (или, вернее, белой смолы пиний), греческой смолы или канифоли, мастики, льняного масла, терпентина и воска по 2 унции каждого. Раньше растопите на легком огне в горшке терпентин, затем понемногу добавьте туда пиниевой смолы, потом канифоли, затем мастики, прибавляя все в три приема, после этого мелко нарежьте воск, смешайте все вместе деревянным шпателем и, наконец, влейте

льняное масло, все время мешая, пока не будет хорошо сварено, что произойдет через четверть часа или немного больше, когда услышите производимый смесью звук кипения. Для того, чтобы попробовать, достаточно ли она сварена, капните вашим деревянным шпателем одну каплю смеси в холодную воду, и если она застынет, а не расплывется по поверхности и не будет прилипать к вашим пальцам, это признак того, что она достаточно сварена. Тогда снимите ее с огня и дайте ей постоять, пока вы сможете дважды прочесть «Отче наш» [1], затем постепенно, когда она будет не слишком горячей, процедите ее сквозь пеньковую холстинку, выжимая и надавливая двумя круглыми палочками из букса, в полъярда длины каждая и толщиною в палец в глазурованный глиняный сосуд с достаточным количеством холодной воды. Перед тем, как она застынет и будет лишь настолько горячей, что вы сможете держать ее в руках, выньте ее из воды и обработайте ее руками, смазанными льняным маслом, пока в ней не останется больше воды, затем дайте ей остыть, и она будет готова.

Другая паста. Возьмите 4 унции светлого терпентина, 6 унций пиниевой смолы, 6 унций греческой смолы или канифоли, мастики, свежего воска по 3 унции каждого и 1 или 2 унции масла из горького миндаля или промытого семь раз льняного масла. В остальном поступайте, как сказано выше.

Извлечение краски: Нарежьте пасту на маленькие кусочки и растопите ее в глиняном горшке на горячей золе (легком зольном огне), а чтобы она не подгорела, прибавьте к ней льняного масла одну унцию или столько, сколько нужно для пор-

[1] См. примечание на стр. 371. *Прим. ред.*

ции салата. Когда паста растопится, помешайте ее смазанной льняным маслом или маслом из горького миндаля деревянной палочкой, понемногу всыпьте порошок лапис-лазури и смешайте. Некоторые выливают расплавленную пасту на порошок. Затем, сняв с огня, дайте немного остыть, чтобы можно было обрабатывать руками. Потом месите пасту смазанными маслом руками в течение двух часов под ряд, чтобу порошок лапис-лазури хорошо соединился с пастой. Затем скатайте из этого шарики, положите в чистую холодную воду, дайте постоять 8—10 дней; чем дольше они в ней останутся, тем чище будет лазурь.

Когда вы захотите извлечь лазурь, обработайте эти шарики руками в теплой воде, пока из них не выйдет лазурь. Если лазурь не выделяется в воде или если вы не можете больше ее извлечь, слейте воду в другой сосуд и положите пасту с лапис-лазурью в теплый щелок, приготовленный из золы виноградных лоз и воды, делая этот щелок крепче или слабее, как вам покажется нужным. Когда умеренное количество лазури выделится в воду или в щелок, вылейте его и сохраняйте для лучшей лазури. Затем налейте в лазурь нового щелока, обрабатывайте ее, как раньше, и извлеките второй сорт лазури и также, сменив щелок, и третий сорт. Эти лазури извлекаются в течение 8 часов, а затем им надо дать постоять 12 часов, чтобы лазурь осела на дно. Тогда слейте щелок, побрызгайте на все эти лазури немного бычьей желчи и хорошо обработайте их руками, чтобы очистить от пасты и всех загрязнений. Затем промойте щелоком и просушите в тенистом месте, побрызгайте хорошей водкой, в которую было погружено бразильское дерево, и дайте высохнуть, что произойдет через три дня. Держите каждый

сорт этих лазурей отдельно в сумке из козловой или сафьяновой кожи. Первый сорт—лучший и большей частью получается в количестве 4 или 5 унций. Второй получается в количестве 3 унций, но не так хорош. Третий, в количестве около 3 унций, самый худший.

Более короткий способ приготовления лазури

§ 152. Истолките камень в очень мелкий порошок и всыпьте его в стеклянный сосуд с дважды дестиллированным уксусным спиртом так, чтобы последний стоял на 4 пальца выше порошка камня.

Поставьте сосуд на теплую золу, пока уксус не извлечет достаточно лазурной краски, и дайте ему испариться на горячей золе или дестиллируйте его. Это—первый (сорт).

На оставшийся порошок лапис-лазури налейте нового дестиллированного уксуса и дайте ему простоять продолжительное время на теплой золе, пока он не окрасится, затем выпарьте или дестиллируйте, как сказано выше.

Искусственные лазури

§ 153. Возьмите 3 унции нашатыря и 6 унций медянки, истолките их в мелкий порошок, сотрите с виннокаменным маслом и дайте постоять несколько дней. Затем поместите (состав) в заклеенный стакан и нагревайте в печке, из которой только что был вынут хлеб, пока не высохнет и не получится лазурь.

Другие стирают вышеуказанные материалы с виннокаменным маслом, пока они не станут вроде пуддинга, а затем, поместив в стакан, ставят в теплый конский навоз на пять дней, к концу которых образуется очень красивая лазурь.

Другая очень красивая лазурь

§ 154. Возьмите фунт крепчайшего дестиллированного уксуса и растворите в нем 2 унции нашатыря. Затем растворите в том же уксусе фунт замазки из пережженной до полной белизны яичной скорлупы и 1 унцию медных опилок. Эту смесь помещают в медный сосуд, имеющий столь плотную крышку, что туда не проникает воздух, и ставят на месяц в теплый лошадиный навоз. Получается превосходная лазурь.

Лазурь, приготовляемая из ртути

§ 155. Возьмите одну часть раскаленного докрасна на огне (медного) купороса, 2 части Sulphur vivum или неплавленной серы и 3 части ртути. Эти вещества толкутся в порошок, смешиваются, помещаются в толстый, плотно закупоренный стеклянный сосуд и ставятся на 40 дней в лошадиный навоз; получится прекрасная лазурь.

Другая лазурь, оказавшаяся по опыту превосходной и огнеупорной

§ 156. Возьмите 2 унции ртути, 3 унции серы и восьмую часть нашатыря (другие кладут четвертую часть); очень тонко сотрите и смешайте все с обыкновенной водой. Поместите эту смесь в стеклянный сосуд и поставьте на 3 или 4 часа на слабый огонь. Старательно поддерживайте огонь в таком виде до тех пор, пока из горлышка сосуда не будет выходить синий дым, увидав который, снимите сосуд с огня. Когда остынет, разбейте стекло и найдете превосходную лазурь.

Другая (лазурь)

§ 157. Возьмите 3 унции сублимата ртути, 1 унцию цвета серы и восьмую часть

нашатыря; сотрите все это в порошок и сублимируйте в стеклянном сосуде, пока не увидите синих паров.

Лазурь, приготовляемая из серебра

§ 158. Возьмите нашатыря в порошке, насыпьте его на дно глиняного сосуда, а поверх него—ряд тонко выбитого серебра, затем снова нашатыря и т. д., правильно чередуя, затем, закрыв сосуд, заройте его на 40 дней в теплый конский навоз. Другие растворяют в крепчайшем уксусе равные части обыкновенной соли, нашатыря и квасцов, смачивают этим уксусом серебряные пластинки и, поместив в чистый глиняный горшок, зарывают их на 10 дней в конский навоз или прессованный виноград и так получают лазурь. Некоторые же растворяют в 6 фунтах крепчайшего уксуса 6 унций нашатыря и, налив этот уксус в горшок, вешают над ним серебряные пластинки, весом в 2 унции, так что только пары от уксуса, а не сам уксус, соприкасаются с пластинками, и затем, тщательно закрыв сосуд, зарывают его на 10 дней в теплый лошадиный навоз. По истечении этого срока пластинки с солью и с содержимым превращаются в очень красивую лазурь, которая выдерживает огонь и все другие испытания.

Более хороший способ извлечения ультрамарина из лапис-лазури

§ 159. Возьмите фунт камня, очень тонко сотрите с водой на порфировой плите и поместите для просушки в тени в широкий стеклянный сосуд; если при высыхании образуются комки, превратите их вновь в порошок. Затем имейте наготове 3 унции греческой смолы или канифоли, 4 унции сосновой смолы, 3 унции

мастики, 3 унции ладана и 2 унции салатного масла; налейте масло в глазурованный горшок и поставьте на огонь; когда оно хорошо согреется, прибавьте туда сосновую смолу, затем греческую смолу, ладан, после всего мастику и дайте немного покипеть. Затем всыпьте в другой глазурованный горшок сухой порошок камня и понемногу выливайте на него вышеуказанную пасту, хорошо перемешивая щепкой. Потом дайте этой смеси день постоять. Когда же вы захотите извлечь краску, налейте на пасту кипящей воды и хорошо все перемешайте. Когда вода начнет остывать, вылейте ее и влейте вместо нее другую горячую и делайте это до тех пор, пока не выйдет вся краска. Сохраняйте эту воду и извлеченные краски в отдельности. Если краска стала мутной, налейте на нее виннокаменной воды (кислоты) столько, чтобы ее покрыть, дайте постоять в течение дня и затем промойте чистой водой.

Камень приготовляйте так: разбейте его на куски и пережгите его в плавильном тигле, затем промойте его уксусом и сохраните часть его, выдержавшую огонь.

Мой опыт по приготовлению амбрового лака, произведенный 16 июля 1631 г.

§ 160. Я взял 21 унцию обрезков маленьких кусочков амбры, смешанных друг с другом без предварительной сортировки, поместил в целом виде (хотя было бы лучше мелко истолочь в порошок) в большой, низкий и широкий глазурованный глиняный горшок и с самого начала развел под ним довольно сильный открытый огонь, который все время понемногу увеличивал (так как это вещество требует довольно сильного огня) до тех пор, пока нагретая амбра не начала становиться влажной, а затем расплавляться и чернеть и, наконец,

совершенно не растопилась в очень жидкое смолистое вещество.

Я вначале все время мешал железным шпателем, чтобы скорее и более равномерно нагреть вещество, а затем закрыл сосуд листом бумаги и железной пластинкой, мешая от времени до времени (больше для того, чтобы видеть процесс плавления, чем из необходимости все время мешать). Огонь должен быть сильным, однако такой силы, чтобы вещество не поднималось и не убегало через край сосуда. Над сосудом подымаются белые пары с большим количеством летучей соли (?), белой самой по себе, но в смешении с маслом—черной. Если поместить на сосуд очень большую дестилляционную крышку, то таким образом при желании можно получить и масло и указанную летучую соль, которая на вкус раньше кажется сладкой, затем кислой и очень едкой.

После того, как большая часть паров улетучится, вещество становится жидким, как расплавленная смола, очень темная, коричневая и, если амбра была в порошке, без каких-либо примесей и загрязнений на дне. На эту операцию я употребил около 3 часов, после чего налил вещество ложкой, как пасту, на мрамор, в большой серебряный таз; как только вещество остывает, оно само с треском отделяется, ломается, как стекло, и легко стирается между пальцами.

Из указанного количества в 21 унцию у меня осталось около 14 унций очень легкого, блестящего вещества, похожего на очень темную киноварь, которое имеет не слишком плохой запах. Таким образом приготовляется амбра или янтарь, который служит основой лака как китайского, так и того, которым пользуются для лютен, скрипок и других инструментов, панелей, мебели и других столярных ра-

бот, а также для золоченых кож, для которых этот лак особенно хорош, так как, будучи желтого цвета, он делает цвет золота более интенсивным.

Но если, как обычно, слой делают из полированной серебряной или оловянной фольги (серебра или олова в листочках), к этому лаку надо добавить алоэ и немного шафрана, добавляя извлеченную при помощи хорошего винного спирта тинктуру к уже приготовленному лаку, в холодном виде.

Этот лак должен применяться холодным и сушиться на солнце, хотя он и сам по себе довольно сиккативен.

Рассуждения о различных составах лака

§ 161. Лак, золотящий серебро, станиоль, толченое олово и т. п. т. м.

Существует два вида гуммигута или «cambouja». Один очень чистый и прозрачный, фунт которого продавался в 1640 г. за 8 шиллингов, и другой, более грязный, более рыжеватый, который, будучи стерт, приближается к оранжевому и стоит лишь половину указанного выше. И тот и другой, стертые на камне с льняным маслом, растворяются, и их легко наложить и размазать пальцем, постукивая, как это делают изготовляющие золоченые кожи. Хороший гуммигут образует немного зеленоватую желтую, которая не так хорошо передает золото,—этого можно достигнуть, если прибавить совсем немного лака (тридцатую часть или меньше). Самым простым гуммигутом это достигается гораздо лучше. Я взял часть его и очень хорошо стер до густоты сиропа, на мраморе, с моим жидким «магистральным» лаком. Эта смесь при стирании сохла или, по крайней мере, густела, так что я был вынужден добавить в нее терпентинового масла, перед

прибавлением которого поместил немного густой смеси на серебро и распространил ее, постукивая пальцем. Золотая краска была очень красива, но менее светла и прозрачна, чем нужно. Будучи разбавлена терпентиновым маслом, она очень хорошо и ровно накладывалась кистью с должной прозрачностью, но с несколько белесоватым блеском.

Живописец Портмэн думает, что после высыхания первого слоя надо нанести второй. Это следует делать очень быстро и ловко из опасения, чтобы второй слой не растворил первый.

Его надо делать в небольших количествах (лишь столько, сколько нужно для того, чтобы тотчас же употребить в дело), так как он слишком быстро сохнет. Портмэн думает, что золоченые амстердамские кожи, которые так красивы, золотятся этим гумми (гутом). Он полагает, что, сваренный в масле, он будет лучше растворяться и более равномерно ложиться, но я думаю, что этого можно не делать.

Я бы предпочел стереть указанный гумми (гут) с очень белым терпентиновым маслом или светлым смоляным маслом и сохранять в стеклянной банке эту смесь, доведенную до густоты меда. Для того, чтобы пользоваться этой смесью, я бы предпочел развести ее с моим «магистральным» лаком или другим эквивалентным ему, сделав его достаточно жидким, чтобы его можно было накладывать кистью.

Следует найти какое-нибудь сиккативное ореховое, льняное или конопляное масло; добавлять его надо совсем немного—около 32-й части.

Попробуйте жженое масло для печати, а также масло, сваренное с жжеными костями из бараньих ног или в чистом виде или с примесью пемзы.

Попробуйте, не будет ли хорошо обез-

жирить масло с чесноком или коркой хлеба, или луком, хорошо сняв с него пену, перед тем как поджечь[1].

Правильный способ извлечения тинктуры из лапис-лазури

§ 169. Положите, какое хотите, количество синей с желтыми жилками лапис-лазури в медную ступку и разбейте ее на кусочки, в боб величиной. Затем держите в плавильном тигле на сильном огне, пока она не накалится докрасна, и оставьте в таком состоянии четверть часа, после чего пересыпьте ее в глиняный горшок с таким количеством крепкого винного уксуса, чтобы всю ее в него погрузить, остерегаясь выделяющегося при этой операции ядовитого дыма; когда все остынет, вылейте уксус и промывайте камень, пока он не перестанет пахнуть уксусом, а затем высушите у огня; сделав это, мелко его истолките в железной ступке и просейте через мелкое сито. После этого трите его около получаса на мраморе или на другом твердом камне с льняным маслом до тех пор, пока он не станет, как мазь, это в приготовлении лазури главное; было бы удобно иметь бедного художника, который бы его стирал, так как результат окупит расход; когда он весь стерт таким образом, возьмите канифоли и желтого воска в количестве, равном по весу лапис-лазури, до того как она была стерта, растопите их обоих в чистом медном котелке, перемешайте с ними стертый камень, хорошо их смешайте шпателем, затем вылейте эту смесь настолько горячей, насколько она только может быть, в большой глиняный горшок, полный холодной воды, и она тотчас затвердеет, как паста, из которой вы,

[1] В рукописи далее следует ряд медицинских рецептов: § 162—168.

обрабатывая ее руками, вылепите шар. Затем поставьте горшок на легкий огонь, пока вода не станет тепловатой; сделав это, очень сильно обрабатывайте смесь в воде руками в течение часа и вы увидите, что вода станет синей; тогда выньте массу и хорошо слейте воду, влив ее в широкое глиняное блюдо и покрыв его, чтобы туда ничего не могло попасть (ее можно процедить в блюдо через тонкую полотняную тряпку). Повторите то же отмучивание в другой воде, а также и третий раз, поступая, как раньше, и сохраняя все в отдельности, так как первая (отмученная часть) лучшая; дайте им всем постоять, пока тинктура не осядет на дно, а тогда слейте воду, просушите порошок на горячей золе и сохраняйте их в отдельности для вашего употребления.

Его достоинства

Это—бриллиант из всех красок, благодаря его никогда неувядающему совершенству.

Он также помогает мозгу и поэтому очень полезен против безумия, головокружения, сердцебиения, меланхолии и других душевных болезней.

Дозы

В количестве от 1 до 8 гран в каких-нибудь подходящих консервах; против меланхолии—в экстракте из Alicante с 3 граммами экстракта из английского крокуса, принимать днем и ночью значительное время; одобрено как специальное лекарство Анджелус Сала.

Приготовление красок

§ 170. Для свинцовых белил. Возьмите белила и сотрите их с небольшим количе-

ством гумми; затем поместите их в глубокий горшок; когда вы это сделаете, влейте в них воды, хорошо перемешайте и дайте немного осесть, слейте верх, дайте осесть в течение получаса, слейте и это и дайте осесть в течение 24 часов, а затем начисто слейте воду, поместите в раковину и смешайте их с гумми и леденцом. Также поступайте с вашими синими, массикотом, красным свинцом (суриком) и киноварью.

Приготовление и применение красок

§ 171. Возьмите кусок желтой охры и очень тонко сотрите ее с сухим гуммиарабиком, затем добавьте совсем немного леденца (например, если будет, с горошину охры или другой краски, прибавьте с довольно большую булавочную головку леденца); гумми возьмите столько, чтобы краска после высыхания не блестела. Стерев таким образом, поместите (краску) в очень чистую раковину и, когда вы захотите ею пользоваться, намочите кисть в чистой воде. Леденец кладется, чтобы связать краски и воспрепятствовать им трескаться.

Приготовление белил, которые не надо мыть

§ 172. Возьмите свинцовых белил, чисто их наскоблите и поместите их на 2 или 3 дня в чистую воду, когда вы это сделаете, поставьте их (если хорошая погода) на 3—4 дня на солнце, затем снова чисто их промойте и употребляйте, как охру. Смотрите, не прибавляйте к ним больше гумми, чтобы они не стирались с бумаги, когда вы ее трете.

Умбра, если она не жженая, не годится для иллюминирования.

Белила накладываются в качестве грунта при всевозможных видах иллюминирования.

Гускинс сказал мне, что эти белила мочат в воде для того, чтобы извлечь лучшую часть свинцовых белил, которые от этого мочения необыкновенно белеют, в то время как остаток бывает желтоватым и грязным. Теперь отделите самое белое и после того, как они были подвержены действию солнечных лучей, сотрите и промойте их тем же способом, каким промывают лазурь и глет. Чтобы их хорошо промыть, к ним надо при стирании прибавить гуммиарабика, благодаря которому краска лучше стирается камнем и при промывке более тонкая часть лучше ложится и отделяется от грубой.

Иллюминирование

Купер младший, племянник г-на Гускинса, февраль 1634 г.

§ 173. Все, что мы видим, отличается или пропорциями или окраской, или и пропорциями и окраской вместе. Причиной этого различия являются главным образом свет и тень.

На место света следует класть блестящую краску, как белила, золото, серебро, блеск которых придает жизнь нарисованным предметам.

Для темных и теневых частей накладывается темная, по преимуществу черная краска. Другие основные краски называются желтой, красной, зеленой и синей.

Виды белого

§ 174. Свинцовые белила, мел, гипс, известь. Известь получается из яичной скорлупы, слоновой кости или оленьих

рогов, толченого венецианского стекла, пережженного с добавлением серы. Белый болус. Из всех них я имею обыкновение применять на бумаге лишь два: свинцовые белила и мел.

Виды блестящих красок

§ 175. Полированное серебро. Полированное золото. Матовое серебро, стертое серебро, стертое золото; кроме того, принято употреблять некоторые другие металлы: медь, висмут, argentum musicum, aurum musicum, я же до сих пор писал просто лишь золотом и серебром, которые стираются так же, как смеси красок.

Какую силу имеют, кроме того, световые краски

§ 176. Всякую (светлую) краску как простую, так и смешанную, я накладываю лишь в двух цветовых тонах, так чтобы средний тон в каждой написанной вещи действовал фактически, как тень.

Виды черного и теневых красок

§ 177. Ламповая черная, черная из сосновой смолы, жженая слоновая кость или черная из оленьих рогов. Липовый уголь. Черная из жженых виноградных лоз (жженая виноградная черная). Копоть из персиковых косточек; кельнская земля, умбра... Из них я употребляю, как подходящие, жженую черную из сосновой смолы, черную из слоновой кости или оленьего рога и липовый уголь; иногда из всех плохих я предпочитаю черную из косточек, кельнскую землю и печную копоть.

Тени имеют, кроме того, силу

Всякую (темную) краску, как простую, так и смешанную, я наношу в двух тонах, так что средний в написанной вещи действует, как настоящий свет.

Общее перечисление красок

§ 178. Шафран, светлый массикот.., светлая охра, темная охра, аурипигмент, красный мышьяк, сок из ягод merula, сок красильной травы, добываемой из коры барбариса, сок из куркумы и других корней. Из них я особенно ценю шафран, массикот, аурипигмент, обе охры и красный мышьяк.., к этому можно прибавить сок merula или барбарисовой коры.

Виды красного

§ 179. Сурик, киноварь (искусственная).... и минеральная киноварь, которую некоторые называют sandarac sandyx, парижская красная, фландрская красная, на обычном языке называемая rosa, венецианский и брабантский лак, бразильский лак, жженая охра, армянский болус и т. п.

Виды зеленого

§ 180. Обыкновенная и испанская медная зеленая, медянка, зеленая лазурь из остатков толченого малахита, сок ягод merula, цветы carix, сок rutae. Из них я испробовал обыкновенную медную зеленую, медянку, зеленую лазурь, сок из merula и из цветов carix.

Виды синего

§ 181. Лазурь, смальта, индиго, фландрская синяя, называемая лакмусом, вайда

(синильник) или сок черники. Из этого числа, если это покажется полезным, можно исключить вайду и сок черники.

Образцы наиболее употребительных красок

§ 182. В рукописи здесь следуют 4 страницы образцов проб красок с их обозначениями.

О температурах

§ 183. Теплой воды требуют:

Лакмус
Зеленая из сока (saftgrün)
Турнесоль
Желтая из ягод
Водяные (краски)
Шафран и индиго.

Меда, уксуса, вина, винного камня требуют:

Медянка
Желчь
Аурипигмент
Rauschgelb.

Пергаментный клей служит для:

Синего
Минеральной зеленой
Минеральной синей
Сурика
Rauschgelb
Аурипигмента
Свинцовой желтой
Мела
Лака
Светлой охры
Темной охры
Schitgeel
Почти всех черных
Индиго
Киновари.

Яичного желтка, смешанного с водой, требуют:

Киноварь
Лак

и все светлые краски, которые хотят иметь очень насыщенными и блестящими. Яичного белка требуют:

Свинцовые белила
Мел
Киноварь

и некоторые нежные краски; лакмус я не применяю. Иногда среди красок нужно применять и черную для оттенения. Относительно оттенения (тушевки) надо заметить, что каждая краска может вынести маленькую примесь (меда).

Все желтые (требуют для оттенения): печной копоти или кельнской черной по желанию.

Белая—угольной черной.

Красная (для осветления)—свинцовых белил.

Кармин—пурпура, индиго, турнесоля.

Пурпур—индиго, лакмуса.

При зеленом и синем также должны употребляться индиго, лакмус, турнесоль, угольная или сине-черная.

Остальному учит опыт.

Аурипигмент и Rauschgelb выносят не все смешения; такова же и медянка; если ее хотят употреблять, то при этом должен всегда быть уксус, или же краска стирается с уксусом или вином.

II часть рукописи

«Pictoria» (*«живопись»*)

Ван Зоммер и Блейнберг, Митенс
(Van Sommer & Bleyenberg, Mytens)

§ 184 (список цен красок и масел).

Льняное масло пинта—5 или 6 пенсов.

Толченые свинцовые белила, стертые с водой, 1 фунт—5 п.

Киноварь, толченая в воде, 1 унц.—6 п.

Лак—1, 2, 3 или лучший—25 шиллингов за унцию, хороший выцветает (meurt) мало.

Пепельная (минеральная синяя)—от 1 до 6 шиллингов за унцию. Ультрамарин никогда не изменяется в тоне (ne meurt jamais).

Смальта—фунт 6, 8, 12, 15 п., в зависимости от качества.

Умбра 2 унции—6 п.

Коричнево-красная (Braunrot)—2 п. за фунт.

Желтая (охра)—3 п. за фунт.

Ламповая черная 1 унция—2 п.

Черную из слоновой кости и персиковых косточек приготовляйте сами.

Медянка 1 унция—4 п.

Сурик, красный свинец, 1 унция—1 п.

Массикот 1 унция—от 4 до 6 п.

Желтый лак (Pinke, Schitgeel) 1 унция—3 п.

Асфальт, чтобы делать самые глубокие тени тела, когда все высохнет, 1 унц.—6 п.

То же для теней золота.

Вареное масло, чтобы смешивать с черной из слоновой кости вместо медянки.

Рецепт: в льняное масло всыпьте немного умбры, так чтобы масло стояло выше нее на 2 пальца; варите до тех пор, пока масло не загустеет, как сироп, и станет коричневым, и так его употребляйте.

Серебряный глет служит для той же цели при лаке, но лучше всего венецианское стекло.

Краски продаются на углу улицы Pabstset allée, у входа на биржу.

Все стертые краски можно иметь на улице de Myle, по пути к Guarderobbe.

Способ изобразить (на картине) книгу или бумагу с надписью

§ 185. Чтобы писать на загрунтованном на масле холсте, посыпьте тонко истолченной канифолью, сдуньте лишнее, напишите и, когда высохнет, покройте легким лаком. Никогда не стирается.

Перед тем как грунтовать холст, нужно натянув его, удалить все неровности, узлы и нити пемзой; затем проклеить, и, когда клей еще сырой, пройти по нему специальным скребком, подложив под него порфир, и так выровнять везде, особенно швы. Таким образом холст станет чрезвычайно гладким.

Краски продаются

§ 185а. У м-ра Бертон (Burthon) в Лотбери (Lothbery), против задней стороны биржи.

Против складов у рыбного рынка (Fishmarket), в Ньюгетмаркет (Newgattmarket), у вывески «Tabard» (плащ рыцаря, официальная одежда герольда).

«Маленький живописец» г-на де Сен-Джон (St. Johan)

§ 186. Для того, чтобы грунтовать холсты, надо взять свинцовых белил, красной охры, немного умбры и немного древесного угля; тогда грунтовка будет синеватой и будет легко воспринимать все краски, особенно синие и зеленые[1].

По существу, это красная охра.

Арагон—красная земля, как болус или красная охра, которая никогда не изменяется в тоне и для писания тела лучше киновари, которая со временем убивает лак.

[1] Этот состав, повидимому, рекомендуется для последнего грунтового слоя; по цвету эта грунтовка особенно выгодна для синих (теней), зеленых (полутонов) и желтых (светов). *Прим. ред.*

Английская охра или желтая охра, будучи жженой, образует красивую темно-красную краску, которая неменяется в тоне.

Английская красно-коричневая, будучи пережженной, становится более темной, умбра также; эти жженые краски лучше ложатся, имеют лучшую корпусность и дают хорошие оттенки.

При сжигании красок их нечистая пыль уничтожается, и остающаяся масса гораздо чище. Свинцовые белила, для того чтобы быть хорошими, должны раньше стираться с водой, потом просушиваться и затем стираться с маслом.

Все краски, будучи стерты с водой, могут сохраняться высушенными и разводиться (destremper) маслом лишь на палитре, когда ими хотят пользоваться, кроме белил, которые, будучи (сохраняемы) в воде, становятся все лучше.

Дестиллированная медянка при лессировках почти не изменяется в тоне и при покрытии легким слоем лака становится прочнее.

Лак для лессировок должен смешиваться с очень маленьким количеством масла и быть стертым густым, как (сливочное) масло, так чтобы его можно было резать, иначе он не имеет корпусности и никуда не годится.

Для того, чтобы заставить лак сохнуть, добавляйте немного жженых квасцов, которые не убивают краску.

Венецианское или простое стекло, стертое или гашеное несколько раз в воде, высушенное и вновь стертое.

Главные сиккативы для примеси к краскам—жженые квасцы, белый купорос, умбра, сурик и медянка.

Приготовление ультрамарина разных цветов из одного и того же камня

Никуда не годится для лапис-лазури. Попробуйте—нельзя ли обрабатывать подобным образом индийской «Beice».

§ 187. Лапис-лазурь, раньше грубо стертая и затем промытая крепким фильтрованным поташным щелоком из золы

пережженных винных дрожжей. Эта жидкость с первого раза смоет всю грязь, которая будет зеленоватой и сливается. Возьмите осадок, сотрите с новым щелоком, слейте жидкость, пока она мутная, в раковину, и, когда все осядет, у вас будет очень красивая синяя. Снова сотрите осадок и повторите сказанное выше 9 или 10 раз, и у вас будут получаться различные синие, одна темнее другой.

NB. Последний осадок—настоящий ультрамарин, очень красивый и очень дорогой, который никогда не портится. Vidi (видел).

Добавляя туда «Saffre»

§ 188. Смальта изготовляется из камней пережженных и при пережигании образующих стекловидную массу на огне. Образуется как бы черная эмаль, которая, будучи стерта, становится очень красивой синей; продается в Англии.

Вспомните о камне, который в жженом виде становится очень красивой гасконской бирюзой. Vidi (видел). То же о бирюзе, добычу которой из медных и серебряных руд я видел в Шватце (Schwatz). То же получится из настоящей бирюзы. То же из эмали.

Красный мел (Crayon rouge), «Rubrica fabrilis»—хорошая красная краска для масла, которая никогда не умирает.

Наконец, все земли—лучшие и прочные краски, которые не изменяются.

§ 189. Синие камни, из которых можно приготовлять пепельную синию, находят на поверхности земли в Арденах, в деревне, называемой По, близ Авеланжа.

Бургомистр Льежа послал три года тому назад около фунта (этого камня) в Париж г-ну де Монтесон (Montesson). Самые богатые копи этого камня находятся в Индии, откуда их, как мне кажется, раньше привозили в Испанию; мне гово-

рили, что в Сен Люкаре (St. Lucar) их находят в серебряных рудниках.

Грунтовка холста для масляной живописи

Холст проклеивается не слишком крепким клеем из обрезков кожи, иначе он трескается.

§ 190. Во-первых, его нужно проклеить (coller) крепким клеем, накладывая сверху ножом так, чтобы он проник в поры указанного холста, и дать просохнуть. Затем возьми ½ фунта болуса, 2 унции умбры, сотри с маслом, очень равномерно грунтуй щетинной кистью (brossette) или ножом и дай просохнуть. Когда высохнет, удали все узлы ножом, выравни трением пемзой и, наконец, грунтуй свинцовыми белилами (ceruse) с умброй, а именно на 1 фунт белил 1 унция умбры[1].

Вместо умбры берите жженой желтой или красной охры.

§ 190а. Сурик изменяется в тоне[2] и поэтому нехорош для грунтовки. Умбра не изменяется, не происходит этого и с другими землями.

Черная из копоти выцветает; однако если ее поместить в хорошо закупоренный горшок, поставить на огонь и пережечь, она не выцветет.

Желтая охра—превосходная краска, и ею обычно пользуются для лица и тела.

То же (делает) Schitgeel, который тоже не изменяется в тоне.

Фунт хорошего массикота стоит 40 пенсов. Следующие краски надо всегда держать в воде, иначе они сохнут: массикот, умбра, красно-коричневая, пепельная; в воде же они не сохнут.

Для того, чтобы заставить сохнуть лак,

[1] Из всех грунтовых тонировок оттенки натуральной умбры являются наиболее целесообразными в расчетах построения живописного колорита. Белильно-умбровая тонировка грунта используется почти всеми выдающимися мастерами XVI—XVIII вв. О грунте смотри дальнейшие примечания. *Прим. ред.*

[2] Здесь, в подлиннике, как и везде, ne meurt—не умирает, Бергер переводит verblasst бледнеет, хотя на самом деле сурик темнеет; изменения других красок тоже не всегда являются побледнением. Мы считаем более правильным переводить mourir—умирать, изменяться в тоне. *Прим. перев.*

надо к нему прибавлять купороса, который не изменяется, как это происходит с медянкой. Смешение производится на палитре, так как иначе если бы весь лак был смешан с купоросом, он бы совершенно не годился для лиц и портил бы свинцовые белила, заставляя их чернеть. Одним словом, примесь купороса и медянки нужна, когда пользуются отдельными красками в чистом виде, но когда их смешивают с умброй, охрой, свинцовыми белилами, суриком, эта примесь не нужна, так как смешение делает их сохнущими.

§ 190b. Трудно сохнут лак и разные сорта черной. Лак сохнет с купоросом, черная из слоновой кости—с медянкой, черная из копоти—с умброй.

Главные краски суть:

Свинцовые белила в чистом виде, так как ceruse изменяется в тоне и желтеет.

Киноварь. Сурик.

Лак. Испанская зеленая.

Желтая охра.

Желтый лак—Schitgeel.

Коричнево-красная (Braunrot).

Умбра, которая должна быть пережжена на огне и от пережжения становится более коричневой.

Коричневая охра.

Бархатная черная, приготовляемая из слоновой кости.

Ламповая черная, которая должна быть пережжена в хорошо закупоренном горшке докрасна, отчего она становится красивее, чтобы писать белые ткани со свинцовыми белилами, для чего она только и должна употребляться.

Пепельная (Ashen. Cendrée).

Смальта (Smalt. Esmail).

Разные сорта массикота. Все они стираются с льняным маслом, которое, будучи

оставлено в пузырьке, долгое время на солнце, не густеет, но становится светлым.

Следующие краски кладут в воду: свинцовые белила, умбру, коричнево-красную (Braunrot), пепельную, массикот, сурик.

Для сушки: лак смешивается с самым малым количеством купороса.

К черной, когда ею пишут полотняные ткани, в виду соединения с свинцовыми белилами, так же как к телесной, не прибавляют ничего, но для драпировок к черной из слоновой кости прибавляют немного медянки.

Лица и тело

§ 191. Свинцовые белила. Желтая охра, коричнево-красная. Для оттенения: свинцовые белила, желтая охра, черная из слоновой кости.

Для более глубоких теней: черная из слоновой кости, Schitgeel, Braunrot. Если лицо очень темно, кладите на щеки больше Braunrot и желтой охры.

Чтобы осветлить и передать света: свинцовые белила, немного лака и немного желтой охры.

Волосы: желтая охра, умбра, черная из слоновой кости. Белокурые: желтая охра, свинцовые белила, черная слоновая кость.

Черные драпировки: ламповая черная, немного умбры и немного белил. Тени делайте черной из слоновой кости, смешанной с медянкой. Света делайте ламповой черной, смешанной со свинцовыми белилами и небольшим количеством умбры.

Купорос и медянка должны прибавляться к краскам на палитре, когда хотят писать, а не при стирании.

Черный атлас: прокройте раньше черной из слоновой кости с небольшим количеством ламповой черной—чтобы сделать ее более жирной, не забывая добавить медянки, затем делайте света белилами и ламповой черной с небольшим количеством умбры. Материю надо иметь перед собой и краски смешивать на палитре ножом.

Бархат пишется одной черной из слоновой кости с примесью медянки, света делайте ламповой черной, свинцовыми белилами и небольшим количеством умбры для облегчения высыхания.

Пурпур: лак и смальта, немного купороса; если хотите сделать светлый пурпур, добавляйте немного белил. Тени делайте в самых глубоких местах ламповой черной без медянки. Света делайте с белилами.

Красный бархат: лак с купоросом. Тени делайте той же краской и небольшим количеством ламповой черной. В светах—чистая киноварь мазками[1].

Для того, чтобы написать прекрасный алый бархат, надо взять очень хорошего лака с небольшим количеством киновари, тронуть в светах киноварью и небольшим количеством сурика для лучшего высыхания.

Синее: смальта и белила. Для теней добавляйте лак, в светах белила и смальта.

Желтый атлас: массикот и Schitgeel. Света одним массикотом, тени небольшим количеством лака и Schitgeel.

Зеленое: пепельная, Schitgeel, для теней немного ламповой черной, в светах прибавляйте к смеси из пепельной и Schitgeel немного массикота. Кое-где троньте в светах одним массикотом.

Различные зеленые

§ 192. Дальние пейзажи: смальта и свинцовые белила.

Более близкие планы: хорошая пепельная (и белая)—свинцовые белила.

Еще ближе—много пепельной и мало белил.

Деревья и ближайшая почва—пепельная и Schitgeel.

[1] Par traits мазками, Бергер переводит Nur die Hauptzüge—лишь главные черты. *Прим. перев.*

Деревья: листья осветляйте массикотом. Тени пишите небольшим количеством ламповой черной с Schitgeel и пепельной. Темнозеленая: Schitgeel, пепельная, лак и ламповая черная.

Другая зеленая: пепельная, Schitgeel, массикот.

Охра не должна входить в составление зеленой.

Светлозеленая—добавьте немного белил.

Цвета морской волны: Schitgeel с пепельной.

Море: совсем вдали—смальта и белила, ближе—пепельная и белила, еще ближе—одна пепельная и близ берега—прибавляйте немного Schitgeel.

Небо

§ 193. Смальта и белила. Кое-где, чтобы изобразить облака, прибавьте к этой краске немного черной из слоновой кости без медянки.

Ниже прибавьте к смальте и белилам немного лака.

Там, где находится солнце, прибавьте немного белил и массикота.

Прокрывайте небо (воздух) очень чистыми кистями, иначе краски испортятся.

Угольный огонь: массикот и киноварь. Делайте тени черным. Света, главным образом на пламени, делайте одним массикотом, кое-где немного сурика.

Дерево: совсем немного умбры, Schitgeel, лак, в светах желтая охра, совсем немножко красно коричневой и немного белил. В тенях немного черного, умбры, лака и Schitgeel, смешанные вместе, т. е. к вашей первой смеси прибавьте немного черной.

Золото: желтая охра, немного киновари, в тенях Schitgeel, лак и немного

Braunrot. Света делайте хорошим массикотом.

Серебро: белила, ламповая черная, немного желтой охры, в тенях только черная и умбра, в светах одни чистые белила.

Медь: главным образом Braunrot и Schitgeel. Света делайте желтой охрой и киноварью. В тенях Schitgeel, Braunrot, лак и немного черного.

Железо: белила и ламповая черная. Света делайте белилами, углубляйте черным и небольшим количеством умбры.

Заметьте, что там, где вы пользуетесь ламповой черной, к ней для лучшего высыхания надо всегда прибавлять немного умбры.

Оранжевая: сурик, киноварь, немного Schitgeel. Света делайте одним суриком.

Масло для наложения золота в листочках

§ 194. Рецепт. Варите на огне приблизительно в течение часа льняное масло; прибавьте в него открытую и очищенную головку чеснока, величиной с орех стертых свинцовых белил и очищенную и нарезанную ломтями белую луковицу; варите вместе четверть часа.

Сотрите желтую охру на мраморе с водой вместе с небольшим количеством умбры, дайте высохнуть; сотрите это с вышеуказанным маслом и окрасьте украшения (bordeures—бордюры, каймы) для того, чтобы накладывать на них золото, когда краска высохнет настолько, что положенный на нее палец не будет липнуть.

Итальянский лак

§ 194а. Рецепт. Смешайте равные части терпентина и терпентинового масла и нагрейте в бутылке, прибавьте немного сандарака, растопите и дайте остыть.

Грунтовка холста

Никуда не годится. Ломается. Холст должен быть протерт пемзой, когда все высохнет.

§ 194b. Прежде всего покройте холст крепким клеем, смачивая его щетинной кистью (brossette), выравняйте его ножом и дайте просохнуть в течение ночи. Возьмите стертых на масле болуса 2 фунта и умбры 2 унции и грунтуйте; высушите в течение двух или трех дней. Наконец, свинцовых белил (ceruse) 1 фунт, умбры 1 унцию, дайте просохнуть. Без сурика.

На дереве

§ 194c. Стертый мел смешайте с клеем (а именно $^1/_4$ фунта клея на 2 фунта воды) и, когда все растворится, прибавьте достаточно мела, затем сгладьте и выравняйте ножом. Сверху покрывайте свинцовыми белилами и умброй, стертыми на масле, дайте просохнуть.

Следующие краски изменяются в тоне (meurent)

§ 195. Сурик.

Медянка.

Изменение краски в тоне будет заметно через месяц.

Перед тем, как окунать ваши кисти в масло, их надо четверть часа мочить в воде, тогда они станут более мягкими и удобными для работы.

После работы надо всегда мыть кисти в масле и хорошо очищать.

Если вы хотите оставить работу надолго, окуните кисти в оливковое масло. Палитру надо держать одним большим пальцем. Кисти держат всей рукой.

В руке должна быть полотняная тряпка, о которую вытирать кисти, выжимая их.

На трость опирается кисть правой руки, а не вся рука.

Кисть держать как можно дальше от себя.

Первое место на палитре—для размещения красок. Второе, чтобы смешивать их с маслом.

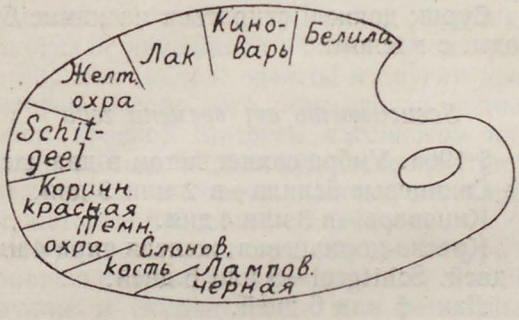


Рис. 2.

Рис. 3.

Третье—для соединения и смешения.

Когда закончишь, надо палитру тщательно вычистить.

Стирание красок

§ 196. Свинцовые белила и киноварь должны раньше стираться с водой, затем

высушиваться и, наконец, смешиваться с маслом.

Умбру надо пережигать на углях.

Красивый массикот не должен стираться на камне, иначе он станет белым, как бумага.

Сурик должен стираться на камне без воды, с маслом.

Зависимость от времени года

§ 196а. Умбра сохнет летом в два часа.

Свинцовые белила—в 2 или 3 дня.

Киноварь—в 3 или 4 дня.

Красно-коричневая, желтая охра 4 или 5 дней. Schitgeel—5 или 6 дней.

Лак—5 или 6 дней.

Черная никогда не высыхает без примеси. Черная из слоновой кости смешивается с медянкой, ламповая—с другими сиккативными красками.

Пепельная—в 3 или 4 дня.

Смальта—в 8 или 10 дней.

Массикот—в один день.

Массикот и пепельная высыхают в один летний день.

Рисунок картины надо сделать мелом, затем его сдуть платком, дыханием или щелчком так, чтобы остались видны лишь следы.

Переводить (рисунок следует) при помощи бумаги, намазанной мелом.

Работа красным

Todtfarben.

§ 197. Раньше надо нанести «мертвые краски», т. е. наложить первый слой (подмалевок) киноварью или лаком, и поверх этого делать тени лаком, а в самых сильных тенях—черной, приготовленной из слоновой кости с медянкой и купоросом, как сказано выше; света писать киноварью и слегка (тронуть) очень хорошим суриком

или киноварью с очень маленьким количеством свинцовых белил.

Пепельная, какова бы она ни была, даже самая лучшая, приготовляется из медянки (?). Поэтому она выцветает и изменяется, как бы хороша она ни была. Так называемая дестиллированная медянка никогда не изменяется и очень хороша для лессировок ковра, одежды и других драпировок. После того, как сделан подмалевок краской Shitgeel, массикотом или пепельной, сделай, как нужно, света и тени, затем, когда высохнет, наложи лессировки, которые продержатся вечно.

Горная лазурь, как и зеленая лазурь и хорошая пепельная, насыпается на статуи, оружие и скульптурные или рельефные вещи, покрытые предварительно слоем свинцовых белил; излишки насыпанного сверху порошка сдувают; получается очень прочно и красиво. Желтая охра от пережигания становится красной. Ее надо до крайности жечь и раскалять докрасна, а затем гасить в очень крепком винном уксусе.

§ 197а. Минеральный турбит — превосходная желтая. Хорошо промытый минеральный турбит (азотнокислая ртуть) усиливается в цвете при нагревании на огне, когда теряет ртуть.

Превосходные белила—висмутовые, а также хорошо промытый белый осадок последних. Также и осажденное и хорошо промытое олово.

Серовато-черная. Антимоний. Висмут.

Во всякой работе надо раньше грубо сделать первый слой—подмалевок (Todtfarben), а когда он высохнет, тщательно работать дальше.

§ 198. Прекрасный способ изображения малинового атласа я видел на старинных портретах короля Англии Генриха VIII, его сына Эдуарда и его дочери Марии. Наложи серебро в листочках; когда оно

хорошо придавлено и выравнено, как отполированное, лессируй по нему очень хорошим лаком, а когда он высохнет, сделай по нему складки лаком; тени углуби им же с небольшим количеством черного. Я думаю, что то же самое получится с дестиллированной медянкой на серебре или на золоте. Это прекраснейшая работа художника Гольбейна.

§ 199. Ламповая черная, если она не пережжена, становится желтой; положенная с маслом, она портится.

Пережженная и смешанная со свинцовыми белилами, она образует красивую синевато-серую (краску), почти как индиго. Тени тела прекрасно передаются земляной черной (каменным углем—charbon de pièrre), которую не нужно пережигать, а также асфальтом, который надо брать чистым.

Истолченные в порошок зерна аурипигмента образуют очень красивую оранжево-желтую, но надо знать, сохнет ли она.

Из гуммигута получается очень красивая желтая для иллюминирования.

Попробуйте, что получится из стертых: кирпича, очень красного глиняного горшка и из белых кирпичей, которые продаются у свечных мастеров; будучи землей, они легко сохнут. Белая глина фаянсовой посуды идет в основу синей краски, которая окрашивается известью, нашатырем и медянкой.

Наконец, разного рода земли.

Приготовление прекрасной масляной синей краски

§ 200. Тонко сотрите смальту с водой. Дайте просохнуть. Она белеет, но, смешанная с маслом, вновь становится синей.

Хорошие очень черные угли делаются из вереска.

Обезжирение затвердевших кистей: дайте кистям долго мокнуть в воде с черным мылом, затем очень хорошо потрите, вымойте и вытрите. Они станут такими же хорошими, как были раньше.

Указания г-на Митенса (m-r Mytens),— превосходнейшего художника

Работа черным

§ 201. Лучшая из всех черных, которая хорошо ложится и которой можно даже лессировать, это черная из слоновой кости или из бараньих ног; кости кладутся кусочками в тигель, который надо хорошо закрыть черепицей или кирпичом и так тщательно замазать, чтобы совершенно не проходил воздух; все ставится в сухом виде на хороший огонь на один час, не больше, так как иначе кости могли бы побелеть; таким образом вещество пережигается до полной черноты. Эту черную надо тщательно стереть на порфире или на камне для стирания красок с ореховым или льняным маслом, прибавляя на фунт названной черной сороковую часть (с четверть унции) медянки. Так поступайте в том случае, если вам нужно исполнить большую работу. Иначе стирайте лишь такое количество, какое вам необходимо для текущей работы, так как чем эта черная свежее стерта, тем она доброкачественнее и тем лучше ложится. Следите за тем, чтобы медянка была тщательно смешана со всей черной. Применяйте согласно правилам искусства. Она высохнет, хотя и не так скоро, как другие краски из разного рода земель.

Если она стерта 3 или 4 дня, она густеет и наполняется маленькими пленками, которые мешают краске ложиться, поэтому применяйте ее свежей. Для того, чтобы накладывать ее, главным образом на по-

18 сентября 1629 г. Жженый олений рог, если вы его сотрете на камне с водой, становится коричневым, как земля или охра; если вы затем смешаете краску с маслом, она становится очень красивой но для высыхания нуждается в обычных примесях, так как сама по себе никогда не сохнет.

верхность кожи, надо прежде пропитать кожу вашим сиккативным маслом и дать ему просохнуть лишь наполовину, затем покрывать вашей черной; тогда масло впитывается, и черная на поверхности будет матовой, а не блестящей; если же дать маслу совсем высохнуть—красочный слой будет блестящим. Но даже если первый слой будет сухим, как доска, средство заставить впитывать разного рода краски, сделать их матовыми и воспрепятствовать тому, чтобы они блестели, это—развести их на палитре с льняным или ореховым маслом, на фунт которого прибавлена лишь четверть унции спикового масла (см. указания Ван Зоммера для лазурей и телесных тонов.)

Сиккативное масло

Возможно, что нужно более длительное солнце, чем мартовское. Но чем жарче маслу, тем оно больше густеет.

§ 202. Вскипятите льняное масло с глетом и суриком на медленном огне, и оно станет как сироп; поставьте его на мартовское солнце в различных флаконах (испробуйте открытый сосуд) и оставьте, пока оно не посветлеет и станет столь же прекрасным, как канарское вино.

Белое и очень тонкое или жидкое льняное масло

§ 203. Налейте масла с водой в пузырек, бак или миску, прибавьте песку, взбивайте три или четыре раза в день, пока оно не станет, как молоко, и держите его продолжительное время на мартовском солнце; через месяц оно станет светлым, как вода; каждый раз жар солнца, отделяя его от воды, будет его очищать и, наконец, совершенно отбелит.

Мартовское солнце—самое лучшее из всего года, так как будучи умеренным, оно не заставляет масло густеть.

§ 204. Масло убивает краски, но если оно хорошо приготовлено, никакая краска не изменяется. Его нужно приготовлять в марте, когда солнце менее жарко, иначе масло густеет и, следовательно, никуда не годится.

Рецепт. Возьмите горшок с отверстием в дне, положите на отверстие кусок полотна, наполните горшок вполне сухим песком и профильтруйте льняное масло в большую глиняную миску или большой сосуд с водой, поставьте открытым на солнце в ясную погоду и держите так и днем и ночью в течение трех недель или месяца. Оно станет светлым, как вода; снимите его, пока оно не загустело, и пользуйтесь им.

Работа синим: лазурь, ультрамарин, пепельная и другие; если к ним прибавить немного спикового масла— не выцветают.

Все краски, которые быстро впитываются и проникают в холст, не выцветают.

Как можно легко обрабатывать синие краски. Ультрамарин приготовляется из лапис-лазури. Смальта—из синего кобальтового камня при помощи огня. Пепельная—из синего камня, который находят в серебряных рудах в Венгрии (это лучший) и в Вестиндии. Я видел его в Шватце.

Schitgeel и массикот вместе изменяются в тоне. Зеленая составляется из желтого и синего. Индиго применяется в масле, но без лака оно выцветает. С белым из него составляют синюю.

Зеленая земля—род синего, как пепельная, которая с Pinke и Schitgeel образует красивую зеленую.

Зеленая с Schitgeel темнеет, ее надо покрывать лаком, и она будет прочной.

Фукус (fucus marinus, лакмус), смешанный с свинцовыми белилами, прочен и не изменяется.

Все земли не изменяются. Для лиц

к белому и красному надо подмешивать синей лазури; тогда краски не изменяются. Для теней хороши асфальт и мумия, к которым для высыхания надо прибавлять немного белого купороса. Киноварь изменяется в тоне и убивает другие краски. В Антверпене кто-то приготовляет киноварь, которая в три раза краснее обычной, и продает ее по 10 серебряных гульденов за фунт.

Несравнимый лак

§ 205. Возьмите поровну очень светлого (венецианского) терпентина и белого терпентинового масла, поставьте в горшке на маленький огонь; когда вы увидите, что кругом образуются пузырьки, быстро снимите с огня, лак закипит сам; остудив, сохраняйте в флаконе [1]. Этим лаком можно покрывать все краски, особенно же медянку, телесную краску и всякую другую. Он сохраняет все краски, которые никогда не выцветают и не изменяются от действия воздуха. Он высыхает в три часа и имеет то преимущество, что потом по нему можно писать и работать.

Грунтовка холста для пейзажа

§ 206. Сначала прокрой два или три раза болусом и умброй. Затем одним слоем смальты или свинцовых белил и небольшим количеством лака.

Асфальт не стирают, а толкут в порошок и всыпают в сиккативное масло, приготовленное с серебряным глетом. Все это помещают в стеклянную банку или горшочек для помады, подвешенный на веревке, и ставят на огонь. Вся смесь ра-

[1] Прекрасный материал как покровный лак и как растворитель в процессе работы красками. См. § 106. *Прим. ред.*

стапливается, как масло, и, когда начнет кипеть, ее быстро снимают с огня. Это превосходная краска для теней, ею можно лессировать, как лаком, и она не выцветает[1].

Сирийская красная (siricone). Красная, как киноварь, краска, которая выдерживает огонь и не изменяется в тоне. Кажется, является осадком ртути очень интенсивного цвета: наложенная на горячую пластинку, не испаряется. Легко соединяется со всевозможными видами красок.

Черная—превосходящая все другие—это финиковые косточки, пережженные в тигле.

Работа смальтой. Накладывайте большими мазками или обыкновенной щетинной кистью или кистью из очень мягкой и длинной свиной щетины, затем смягчайте в обратном направлении сверху вниз.

Прекрасная работа синим. Приготовьте смальты и белил (чем последних больше, тем краска легче ложится), прокройте все этой краской. Тени сделайте лаком. Сверху лессируйте ультрамарином.

Смальту тушуют лаком.

Прекрасная работа синим. После того, как вы сделаете всю драпировку смальтой и свинцовыми белилами и углубите тени лаком, как сказано выше, пока все еще свежее, посыпьте ультрамарином и смахните лишнее очень нежным пером. Тени сохраняются превосходно.

Эти краски изменяются в тоне (teurent)

§ 207. Лак.
Черная слоновая кость.

[1] Асфальт очень интересная краска, но в XVIII и XIX вв. она является причиной гибели многих картин (Рейнольдс, Энгр, Маккарт, Ге и др.). На картинах Рубенса она хорошо сохраняется, что, вероятно, зависит от метода ее приготовления и использования. *Прим. ред.*

Сурик.
Киноварь.
Массикот.
Пепельная.
Смальта.

Braunrot, лак и Schitgeel, смешанные вместе, образуют очень прочную краску.

Чтобы быстро испытать краски, которые портятся, поставь картину поблизости от отхожего места и поверни ее так, чтобы ее не касались ни воздух, ни солнечный свет: через два или три дня то, что может испортиться, испортится[1].

Сиккативное масло для лака и черной вместо медянки, умбры и купороса

Это масло годится лишь для черного и для лака, смешанного с темными красками; остальные же оно портит.

§ 208. Налейте на хорошо истолченный в порошок золотой или серебряный глет орехового или льняного масла и мешайте на огне; когда закипит, снимите с огня; когда кипение прекратится, вновь поставьте на огонь и сделайте это пять или шесть раз. Дайте осесть и сохраняйте; примешайте одну или две капли его на палитре к вашим стертым краскам. Это масло очень хорошо осветляется и становится белым. Иногда на нем образуется пленка, которую нужно снимать.

Зеленую землю—Berggrün—надо накладывать с небольшим количеством Schitgeel.

Как зашпаклевать отверстие на картине на дереве

§ 209. Сотрите масла с суриком очень густо и поместите в отверстие; эта масса его заполнит и тотчас же высохнет. Надо попробовать грунтовать мелом и суриком

[1] Испытание воздействием серо-водорода и аммиака. *Прим. ред.*

или мелом, болусом и ceruse в первый раз, а затем суриком и свинцовыми белилами (blanc de plomb).

Английское название для красной земли, похожей на охру, которой пользуются для телесного тона вместо киновари,— арагон (aragon).

Как превосходно загрунтовать холст

210. Во-первых, крепкий клей. Затем, болус и умбра, далее, ceruse и немного умбры; протрите пемзой и удалите все узлы. Дайте хорошо просохнуть.

Никуда не годится. Сильно трескается.

Рецепт. Свинцовые белила, немного умбры или лака и смальты, очень хорошо и тонко стертых на камне и смешанных вместе. Очень равномерно накладывайте и сгладьте нежной щетинной или волосяной кистью. Сохнет меньше чем в день и образует очень хороший грунт для пейзажей.

Никогда не применяйте в грунтовках сурик, так как он изменяется и изменяет другие краски.

§ 211. Масло из семян белого мака очень светло и сиккативно, так как поверх него образуется пленка. Один художник заказывал его в большом количестве г-ну Ле Мир и говорил, что оно не портит красок.

Ореховое масло лучше льняного.

§ 211а. Все краски посредством промывки можно разделить на несколько сортов. Первые и самые тонкие, равномерно смешивающиеся с водой, последние—более грубые. Это относится к пепельной, массикоту, сурику и т. п.

Свинцовые белила, предварительно стертые с водой, затем промытые, образуют очень хороший осадок, который очень красив и почти не изменяется[1].

[1] «Meurt» Бергер и здесь переводит verbleicht—бледнеет, белеет.

Schitgeel никогда не следует смешивать с белилами, так как он их совершенно портит.

Когда работаешь синим, нужно иметь особую кисть, которая бы совершенно не касалась других красок; кроме того, надо подмешивать к краске немного спикового масла или нефти (petrole) и, как только высохнет, немедленно покрывать лаком.

Очень хорошо покрывать лаком всю картину, тогда краски сохраняются и не выцветают.

Нужно, чтобы краски подмалевка (couleur mortes, Todtfarben) были столь же хороши, как и последующие, иначе все изменяется в тоне, когда же накладывают яркие краски, нужно для каждой из них брать новую кисть.

Кисти никогда вполне не очищаются ни маслом, ни мылом.

Карандаши всех цветов, главным образом для лиц

Пепельная, индиго. Г-н Норгэт (m-r Norgat).

§ 212. Одним из подходящих для этого материалов является мел, с которым надо смешивать краски: киноварь, лак, умбру, желтую охру, стирают с молоком, и приготовляют из этого карандаши.

Другим материалом является глина, из которой делают табачные трубки; ее надо смешивать с водой. Этот сорт карандашей держится дольше, менее хрупок и легко ложится. Лак, который очень сух и с трудом ложится на бумагу, надо смешивать с глиной, разведенной венецианским мылом, растворенным в воде.

Все эти смеси сначала хорошо сотрите на мраморе (как делают краски), затем делайте из них палочки, которые выравняйте лопаточкой или маленькой очень гладкой деревянной дощечкой; дайте просохнуть на солнце или в тени, в чистом месте.

Существует два сорта глины для трубок: одна белая, которая лучше, другая— синяя.

Заметьте и испробуйте белую глину, из которой в Париже делают глазурованную посуду.

О черной

§ 212а. Хорошая и превосходная черная должна изготовляться из чрезвычайно компактного белого костного вещества. Посмотрите, что получится из зубов лошади, быка, собаки, вепря, лисы. Пригодны твердые, как камень, телячьи и лошадиные кости. Все это пережигается в тщательно закрытом сосуде.

Черный камень. Агат.

Ламповая черная, хорошо пережженная в плотно закрытом сосуде, раскаляемая в течение двух часов докрасна и крепко спрессованная, сохнет сама по себе, чего не происходит ни с одной другой черной.

Краткий трактат, содержащий способ научиться писать красками и уметь их смешивать

§ 213. С этой целью приводятся названия красок:

Свинцовые белила
Ceruse
Киноварь
Лионский лак нескольких сортов
Обыкновенный лак (laque platte—плоский лак)
Китайский лак
Розетт (rosette)
Английская коричневая
Желтая охра
Ржавая охра
Сурик

Массикот
Schuidegrün (Schüttgrün)
Медянка
Зеленая земля
Бирюзовая зеленая
Зеленая лазурь
Горная лазурь
Пепельная лазурь
Хорошая смальта
Лазурь
Индиго
Умбра
Бистр
Черная из слоновой кости
Черная из виноградных лоз
Угольная черная
Ивовая черная
Черная из каменного угля
Черная из копоти
Tournesol

О способах приготовления холста, картона, дерева и других материалов, на которых хотят писать, и о подготовке грунта для живописи

§ 214. Прежде чем говорить об обращении с масляными красками, будет совершенно нелишним, если мы скажем о грунтовке, от которой зависят красота и живость красок. Для подготовки холста его перед грунтовкой смачивают, окуная в жидкий клей, приготовленный из обрезков перчаточной кожи, для того, чтобы холст стал тверже [1], затем хорошо его натягивают. Если из-за размеров холста его нельзя окунуть в клей, надо его натянуть, прибив очень мелкими гвоздями, и затем про-

[1] Окунать холст в клей, хотя и жидкий, операция нецелесообразная — от этого холст делается (что де Майерн и отмечает) «тверже»; кроме того, при отсыревании на обороте холста будет появляться плесень, разрушительно действующая и на грунт и на ткань холста. *Прим. ред.*

клеить и пропитать его растопленным или горячим клеем; когда клей застынет, по нему проходят рогом или скребком, чтобы закрыть поры сухого холста и не дать грунту пройти насквозь. Некоторые кладут мел на кожном клею, но это заставляет тускнеть и трескаться краски. Если хотят писать на дереве, принято его белить, для чего употребляют белила. Чтобы избежать растрескивания, надо, так же как и при грунтовке на холсте, класть немного меда. Но, по моему мнению, было бы лучше на слегка проклеенное дерево наложить рогом или скребком хороший и крепкий масляный грунт для того, чтобы заполнить поры дерева. Когда пишут на стене, надо прежде всего, не проклеивая, напитать маслом стену, пройдя по ней два или три раза кистью с маслом, прибавляя к нему для ускорения высыхания немного сурика или охры. Клей в данном случае никуда не годится из-за сырости (как вещество гниющее), а меловые белила—как трескающиеся, они не годятся и ни для какой другой живописи, если хотят сделать хороший, эластичный грунт. Когда расписывают тафту, атлас, камлот или шелковую ткань для изготовления украшений, указанные ткани легко натягиваются и прикрепляются без гвоздей—иголкой и ниткой; рисуют лишь на тех местах, которые хотят расписывать или золотить, оставляя остальное для пышности свободным; если нужно сделать кайму, легко и четко грунтуют щетинной или волосяной кистью, и когда это сделано, работают и пишут обычным образом.

Лучшая грунтовка, какая есть, состоит из свинцовых белил (plumbum album) и очень маленького количества охры, сурика или другой подходящей краски. Надо, однако, заметить, что сурик, медянка,

черная из копоти или ламповая подобны яду, который убивает краски, наложенные на них сверху, и по этой причине этих четырех красок при грунтовании надо избегать. Эта грунтовка будет хороша в качестве последнего слоя, так как при желании сэкономить можно сделать первый слой из охры, другой—как сказано выше, а третий слой—с свинцовыми белилами и угольной черной.

При грунтовке холста, когда первый грунт, наложенный скребком (что лучший способ), высохнет, надо срезать узелки холста очень острым лезвием и затем сверху потереть пемзой[1].

О наброске и первом рисунке картины

§ 215. Мы достаточно поговорили о грунтовке. Теперь перед нами стоит вопрос о том, как нарисовать картину. Существует правило, что первый рисунок должен легко стираться; для этого его следует делать штифтом, мелом, желтой охрой или ивовым углем, вообще—мягким и легко стирающимся материалом. Дальше все надо тщательно обсудить и обдумать, так как весь рисунок картины надо набрасывать смело и легко, не усиливая ни одного штриха до тех пор, пока не убедишься в том, что в рисунке нет никакой ошибки, неверной пропорции или бессмысленного жеста. Художники нашего века делают это, отойдя от полотна на некоторое расстояние для того, чтобы иметь о картине издали общее суждение. После этого штрихи усиливают; одни это делают мягким черным камнем, но прежде чем писать красками начисто, они

[1] Весьма важная техническая деталь при обработке первых грунтовых слоев. В современном домашнем техническом арсенале для срезания узелков очень удобна бритва «жилет».

Следует иметь в виду, что последний грунтовой слой протирать пемзой или шкуркой не следует. *Прим. ред.*

хорошо вытирают картину, чтобы указанный камень не пачкал и не загрязнял красок; другие рисуют кистью—черной масляной краской. Но нужно, чтобы к этой черной было примешано немного медянки для того, чтобы она быстро сохла. Третьи проводят линии обычными чернилами, прибавляя к ним немного бычьей желчи, или желчи какого-нибудь другого животного, щуки или другой рыбы, и это хороший метод. Некоторые делают рисунок обыкновенным лаком, и это лучше всех других указанных выше способов.

Способ начинать картины и прежде всего пейзажи, архитектуру и прочее

§ 216. Когда ваша картина таким образом нарисована, персонажи хорошо расположены, пропорции установлены, остается начать делать подмалевок. Начнем с пейзажа и воздуха.

Мы говорим, что небо, воздух и даль выполняются смальтой из Ко (Caux) или пепельной, добавляя к ним требуемое количество белил. Воздух пишется различно: одними белилами и лаком или прибавляя к этому (не смешивая) массикота. Облака пишутся пурпуром, более синеватым, чем красный, который составляется из смальты и лака, добавляя к ним в светах немного белил. Иногда облака делаются серым, т. е. белой и черной, смешанными вместе, иногда прибавляя к ним для разнообразия немного лака. Заметьте, что хорошо, чтобы серая была составлена из каменноугольной черной или из скорлупы обыкновенных орехов или миндаля. Для того, чтобы написать красивую полотняную ткань, темные коричневые тени делаются коричневым пурпуром, т. е. почти без белил. То же можно изобразить серо-

коричневым, составленным из белил и асфальта или черной.

Самые отдаленные горы, реки и деревья выполняются голубым, т. е. очень светлой лазурью, смешанной с белилами, а по мере приближения к глазу—с прибавлением немного Schuidegrün (Schüttgrün) или массикота. Для того, чтобы сделать их немного зеленее, подмалевок деревьев делают зеленым, составленным из лазури и Schuidegrün; света пишут указанной зеленой, прибавляя к ней немного белил или промытого массикота. Если деревья и горы более отдалены, их делают более темными.

Ближайшая почва выполняется Schuidegrün, ржавой или земляной охрой, или умброй, подмешивая к ним какую-нибудь другую светлую краску, как белила, смотря по тому, какого оттенка предмет. Стволы и ветви деревьев исполняются теми же красками, прибавляя к ним в тенях черного. Скалы так же, как и каменные здания, выполняются серым, прибавляя к нему немного умбры или красной (ржавой охры), или же какой-нибудь другой простой земляной краской рыжеватого оттенка. Заметьте, что зелень и трава пишутся так же, как деревья. Заметьте также, что при изображении отдаленных зданий и городов, которые выполняются голубым, по мере приближения к глазу прибавляют к белилам немного лака, который... делается для подготовки пейзажа.

Когда пейзаж выполнен, надо перейти к фигурам и драпировкам.

Другая манера

§ 216а. Отдаленная почва исполняется зеленовато-белым с небольшим количеством лазури; ближняя—коричневато-зеленым с желтым и умброй, деревья в тенях—

темнозеленым, в светах—яркозеленым и иногда желтовато-зеленым или зеленой лазурью. Вблизи часто употребляют умбру и Schuidegrün и немного бэж (biz) или красной земли.

Горы пишутся лазурью с небольшим количеством лака; осветляйте немного желтым и белым; некоторые склоны исполняются желтым и белым; скалы пишутся умброй, тени делайте с черным, света белилами, охрой и лаком с умброй, осветляйте коричнево-красной, при коричнево-красной осветляйте лазурью, при умбре—бледной лазурью и белилами с бело-зеленым.

Работа над изображением белого

§ 217. Прежде всего полотняная ткань выполняется угольной черной или из ивы или из скорлупы—ореховой или миндальной. Надо делать тени то светлее, то темнее, как считают нужным. Для того, чтобы изобразить белый цвет ткани, прибавляют немного обыкновенной или ржавой охры (Rouil). Надо знать, что во всякой живописной работе существуют три вещи, которые надо тщательно различать, а именно—света, мягкие и темные тени (свет, тень и полутень). Работа синим исполняется смальтой или пепельной синей от светлого к темному, прибавляя в тенях (если недостаточно темно) немного индиго или угольной черной.

Под лазурь можно также делать подмалевок индиго с белилами, смешанными вместе; когда же говорят о лазури, имеют в виду смальту или пепельную—безразлично, так как всякого рода лазурные масляные краски могут быть сведены к этим двум названиям.

Работа над изображением пурпура

§ 218. Пурпур в драпировках исполняется лазурью, т. е. смальтой или пепель-

ной и лаком, смешанными вместе, прибавляя к ним в светах немного белил; пурпур выполняется также лессировками по лазури, и надо заметить, что с пепельной не получается столь красивого пурпура, как со смальтой.

Работа над красным

§ 219. Красное исполняется киноварью; мягкие тени (полутени) коричневой из Оксера (бургундской красной), или из Ко (Caux), или из Англии, или другим коричневым. Для темных теней прибавляют асфальта, или черной, или киновари и черной, переходя от светлого к темному.

Работа суриком

§ 220. Выполняется тем же способом, как работа киноварью.

Работа лаком

§ 221. Работа лаком исполняется названным лаком и белилами от светлого к темному. В подмалевке для того, чтобы облегчить высыхание, надо прибавлять немного сурика, затем можно лессировать, а по лессировкам делать света и тени.

Лессируют двумя способами, а именно

§ 222. Чистой кистью или тонкой тряпочкой с завернутой в нее ватой. Затем по лессировкам можно делать светотень. Лессировать можно медянкой, белилами, киноварью, лаком, Schuidegrün и всеми красками, из которых можно составить названные выше цвета.

Работа медянкой

Для работы медянку прежде всего надо стереть и размочить в уксусе, так же как и

киноварь, и хорошо очистить и высушить. Медянкой можно работать только, если она совершенно очищена. Когда приготовишься лессировать, надо хорошо стереть нужное количество названной медянки с терпентиновым и спиковым маслами. То же надо делать и с другими, упомянутыми выше красками для того, чтобы стереть их с названными маслами.

Работа над зеленым

§ 223. Лучшая зеленая, которую можно приготовить для драпировок, составляется из лазури, Schuidegrün или массикота, переходя от светлого к темному. Ее можно лессировать так же, как и другие краски, о которых мы скажем ниже. Другая зеленая составляется из медянки и белил в светах, чистой медянки в полутенях и медянки и черной или асфальта в тенях; вместо белил можно прибавлять массикот, что красивее.

Зеленой землей можно работать маслом, прибавляя к ней немного медянки. Все эти зеленые лессируются медянкой и Schuidegrün, смешанными вместе.

Работа над желтым

§ 224. Самая красивая желтая, какая только может быть, это—в светах—промытый массикот, в полутенях — желтая (ржавая Rouil) охра или Schuidegrün на масле или обе вместе, смешанные с названным массикотом; в тенях Schuidegrün, но эта краска портится от сырости. Для того, чтобы углубить тени, если они недостаточно темны, надо прибавить немного лака, коричневой или асфальта.

Другая работа желтым в виде золотой парчи

§ 225. Составляют также другую желтую с желтой охрой в светах и с описан-

ными выше тенями. Эту желтую обычно расписывают черным или лаком наподобие золотой парчи, затем делают света ударами массикота.

Другая работа над золотисто-желтым

§ 226. Для светов надо взять вместе с массикотом и сурик; для второго тона Schuidegrün и сурик, для третьего—Schuidegrün и лак, для четвертого—умбру и лак, а для осветления по сухому надо брать для светов чистый массикот.

Работа над яркокоричневым (рыжим, tatné)

§ 227. Та же желтая краска с прибавлением небольшого количества сурика образует очень красивую яркокоричневую. Указанный сурик надо прибавлять как в светах, так и в тенях.

Работа над черным

§ 228. Света черного делаются серочерным, немного более светлым, чем названное черное; проложив все ровным слоем, сверху по нему осветляют белилами, чтобы изобразить складки.

Несколько примитивных красок для росписи под дерево

§ 229. При желании пользуются несколькими видами простых красок, как например, серые, к которым прибавляют по надобности немного умбры или ржавой (de Rouil) охры и т. п., а также для всех цветов дерева, которое обычно прокладывается ржавой охрой, прибавляя к ней в светах белил; при желании делается и несколько других видов красок. Малярные работы—росписи в богатых домах

стен, панелей и т. п. вещей, окрашиваемых в коричневое или под цвет дерева,—исполняются обычно красной и желтой охрой с небольшим количеством черного.

Изображение переливающихся (Changeant) тканей

§ 230. В тканях существует несколько переливающихся цветов, о которых я вовсе не хочу умолчать, но я прежде всего хочу сказать, что почти все «переливающиеся» цвета выполняются, как простые, а затем, после высыхания наносятся света другой краской. Например: работа лаком в светах осветляется пепельной, или рыжей в тенях и массикотом в светах; пурпур может также осветляться пепельной, переливы делаются также Schuidegrün—в тенях и пепельной—в светах, или—зеленым в тенях и массикотом в светах или лазурью или пурпуром в тенях и телесной в светах. Телесным тоном называются белила, смешанные с киноварью или с суриком, или с лаком.

Другие переливы выполняются белилами в светах и всеми красками, могущими передать тени в темных местах, как-то: лазурью, лаком, зеленым, Schuidegrün и другими. Некоторые переливы при желании выполняются сразу, как например, пурпуром и пепельной.

Все зависит от умения их согласовать, чему можно лучше научиться, общаясь с хорошими мастерами и смотря на картины лучших художников, а лучше всего—упражнением.

Работа желтым

§ 231. Самая красивая желтая, какая только может быть, это промытый массикот и т. д. (повторение § 224 и следующих).

Крэп и прозрачное полотно (linge—льняная ткань, кисея)

§ 232. Крэп изображают следующим образом: кроют не корпусно, а прокрывают так, чтобы все просвечивало; обычно намечаются лишь линии и складки полутонов, оставляя остальное незакрашенным или столь прозрачно пролессированным, что складки просвечивают; иногда к этому для теней добавляют серого, которым лессируют тем же способом, что называется «лессировать прозрачно», не прибавляя и не кладя масла, как при сухих лессировках медянкой или лаком.

Способ писать нагое тело и лица

§ 233. После того как ваш пейзаж и драпировки до некоторой степени начаты, остается сказать о лице и обнаженном теле, что в действительности является главной частью работы. Само собой разумеется, что лица изображаются или согласно фантазии или с натуры, как может быть изображен с натуры всякий видимый предмет. Начнем с мужских, женских и детских лиц, которые делаются согласно фантазии. Телесный тон обычно составляется из свинцовых белил или ceruse с киноварью, или свинцовым суриком, или лаком, или желтой охрой—по желанию и в зависимости от того, что требует работа; тени можно делать одной из следующих красок: желтой охрой (Rouil), или умброй, черной, лаком, или асфальтом. Смешивая указанные краски с белилами или с самой телесной краской, можно делать тон по желанию темнее и светлее. Волосы и борода исполняются желтой охрой (Rouil), умброй и т. п. Когда тени положены и закончены, надо их слегка

тронуть киноварью и лаком, смешанными вместе. Для того, чтобы телесный тон был прочен, он составляется лишь из белил и лака или из киновари и хорошей охры. Колена, лицо, локти, кисти рук и ступни должны быть выдержаны в более красноватом тоне, чем остальное. Все света обычно усиливают еще более светлым, в зависимости от света, бросаемого светотенью.

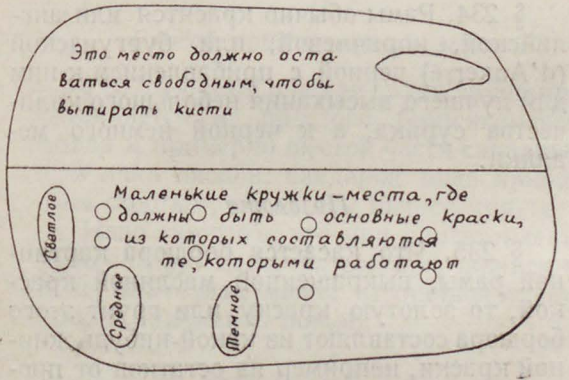


Рис. 4.

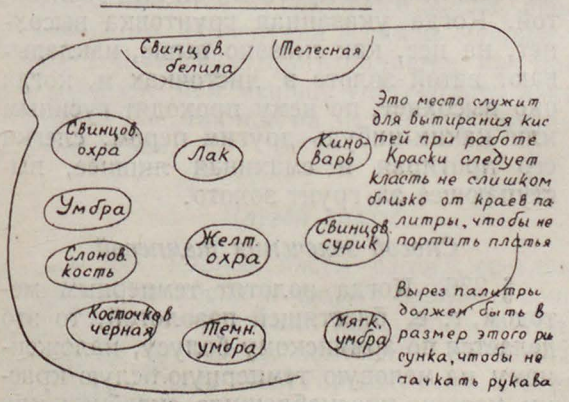


Рис. 5.

Необходимо заботиться о том, чтобы, размещая краски на палитре, самые светлые были в самом высоком месте, а самые темные—в нижнем, как на приводимой выше палитре; причем надо, чтобы простые краски, из которых составлены те, которыми работают, были помещены каждая отдельно (см. рис. 5).

О способе раскрашивать и золотить рамы картин

§ 234. Рамы обычно красятся или английской, коричневой, или бургундской (d'Auxerre) черной с прибавлением к ним для лучшего высыхания небольшого количества сурика, а к черной немного медянки.

Позолота

§ 235. Что касается бордюра картинной рамы, выкрашенной масляной краской, то золотую краску или грунт этого бордюра составляют из какой-нибудь жирной краски, например из остатков от промывки кистей, так как смытое с кистей обычно бывает жирным. Надо, чтобы эта краска была немного красноватой или рыжеватой. Когда указанная грунтовка высохнет, на нее, как сказано выше, накладывают ватой золото в листочках и, когда оно высохнет, по нему проходят гусиным или каким-нибудь другим пером, слегка его протирая и смахивая лишнее, выступающее за грунт золото.

Способ золочения темперой

§ 236. Когда золотят темперным методом, т. е. блестящей позолотой, то это делается по армянскому болусу, наложенному на меловую темперную белую краску, хорошо проскобленную скребком или хвощем; последний слой болуса подоб-

ным же образом хорошо полируется собачьим зубом. Затем грунт смачивают чистой водой с очень жидко разведенным клеем из обрезков кожи, который наносится двойной кистью, и накладывают золото. После высыхания полируют собачьим зубом. Это золото совершенно не годится для сырых или подвергающихся дождю мест. Для того, чтобы разводить краски для иллюминирования, надо брать воду с гумми и леденцом.

Способ приготовления лаков

§ 237. Грубый лак для полов домов приготовляется из простого терпентинового масла и примерно шестой части сандарака или лака писцов; сандарак надо прибавлять стертым, когда лак начнет кипеть.

Надо заметить, что при приготовлении лака следует пользоваться нагреванием на угле, иначе лак может загореться от пламени и причинить пожар.

Т. М.
Обыкновенного терпентинового масла 2 ф., канифоли $^1/_2$ ф., сандарака 4 унц., приготовленного с глетом сиккативного льняного масла 6 унц., как указано выше.

Хороший лак

§ 238. Лучший лак для старых картин приготовляется из спикового масла, венецианского терпентина и самой лучшей и дорогой мастики; приготовляется, как предыдущий. Чем меньше употреблять лака, тем лучше, так как он заставляет картины трескаться.

Другой способ

§ 239. Равные части самого светлого спикового масла и самого светлого венецианского терпентина надо влить в стеклянный пузырек, поместить названный пузырек в глиняный горшок, полный воды и дать ей кипеть, чтобы оба вещества смешались; это хороший лак.

Ко всякому обыкновенному лаку прибавляйте немного орехового или отбеленного на солнце льняного масла. Это препятствует тому, чтобы они трескались, и делает их способными сопротивляться воде и воздуху.

Сиккативный лак

§ 240. Две части чистого спикового масла и одну часть сандарака поместите в глиняный горшок и поставьте на огонь, пока сандарак не растопится. Хорошо перемешайте.

Лак г-на де Курзель (m-r de Courselle)

§ 241. 1 унц. спикового масла, ½ унц. мастики, дать один раз прокипеть вместе; если вы хотите на нем работать—подмешайте к нему немного орехового масла, чтобы он не так быстро просыхал.

Другой способ

§ 242. Возьмите винного спирта, который весь сгорает (т. е. хорошо ректифицированного), унцию самого светлого и прозрачного сандарака, истолченного в мелкий порошок, и с миндалину венецианского терпентина; сначала поместите в пузырек порошки и терпентин, а затем влейте спирт и поставьте пузырек на очень умеренный жар, пока все не растворится; для того, чтобы лак сделать еще лучше, его надо процедить сквозь полотно.

Другой сиккатив г-на дю Винье (m-r du Vinier)

Вид канифоли.

§ 243. Спиковое масло, венецианский терпентин и сандарак. Сначала надо кипятить терпентин в воде до тех пор, пока он после охлаждения станет ломким; затем вынуть из воды, стереть сандарак и вскипятить все вместе.

Для промывки картины

Плохо.

§ 244. Надо взять мыльной воды с мелко просеянной золой и затем тереть кар-

тину щеткой (кистью brouësse), после чего промыть чистой водой.

Чтобы снять лак с картины

§ 245. Тереть жесткой щеткой (broüesse bien rude) водой с просеянной золой, и затем вытереть. Чем меньше пользоваться лаком, тем лучше; при сырости он портит картины, если вы не прибавляете к нему масла. Плохо.

Золочение масляных картин золотом из раковин (l'or de coquille)

§ 246. Картину надо промыть уриной и разбавлять краски ею же, смешанной с водой.

Золочение олова

§ 247. Надо очень чисто выскоблить олово (т. е. оловянную фольгу, станиоль), натереть его семенным клеем (colle de pepin, Buchbinderkleister) и затем накладывать золото; дать ему хорошо высохнуть и тогда полировать его.

Способ превращения пергамента в кожу для переплета книг

§ 248. Кожу надо мочить 24 часа в воде, затем ее хорошо вымыть и выжать; внутреннюю сторону надо хорошо обработать деревянной скалкой и затем хорошо промыть водой. Затем растворите квасцов в воде с оливковым маслом, намочите в этом растворе кожу, причем ее надо как следует тереть и растягивать; затем окрасьте ее в какой угодно цвет.

Грунт для золочения на пергаменте, бумаге и других материалах

§ 249. Сотрите на мраморе поровну свинцовых белил, леденца и гуммиараби-

ка; разведите обыкновенной водой и, когда грунтовка будет наложена и высохнет настолько, что палец к ней не прилипает, накладывайте золото; когда хорошо высохнет, отполируйте его, как это принято, зубом.

Замечание

Я думаю, что свинцовые белила или сурик с леденцом, стертые на масле, для позолоты дали бы хороший результат.

Другие «большие» грунты

§ 250. Сотри армянский болус с яичным белком и сделай из этого ровный слой, дай просохнуть и затем накладывай золото, которое после высыхания надо отполировать, как сказано выше.

Как улучшить коричневую

§ 251. Надо нагреть охру на огне, не накаляя ее докрасна.

Чтобы сделать самую хорошую умбру

§ 252. Намочите охру в масле и затем накалите докрасна на огне.

При сжигании виноградных лоз образуется уголь, который очень хорош для приготовления черного и серого.

Грунтовка

§ 253. Заметьте: для того, чтобы сделать грунт, который бы не трескался, возьмите старой краски, меда и терпентина. Еще заметьте, что не следует работать над одной и той же картиной старыми и новыми красками вместе. Так, если начнете картину старыми красками, надо ими же продолжать и закончить; если начнете

новыми—заканчивайте новыми и свежими красками.

Как из золота в листочках сделать золото в раковинах

§ 254. Надо золото хорошо стереть и размешать с медом, водой и солью, а затем хорошо промыть в чистой воде. Уксус превращает верхний слой золота в раковине в такое же состояние, как и нижние слои.

Как сделать ореховое масло прозрачным

§ 255. Дайте маслу кипеть с чистой водой и, когда оно прокипит, снимите то, что будет подниматься кверху; перелейте в пузырек, хорошо закупорьте и поставьте на солнце. Масло станет прозрачным.

Изготовление слепков

§ 256. Возьмите 1 фунт гипса, 2 унции толченого кирпича, с орех пеpистых квасцов и вымойте водкой то, что вы хотите отлить.

Приготовление песка

§ 257. Надо развести гипс в яичном белке и сделать из него пасту с 2 унциями нашатыря в порошке; поместите все вместе в горшок, который получше замажьте, и поставьте на огонь, раскаляя докрасна, пока не кальцинируется (пережжется).

Приготовление масла для живописи на белом, на лазури и других красках, которое не желтеет

§ 258. Возьмите белого макового семени, выжмите из него масло и смешивайте его с вашими красками.

Но это масло трудно сохнет. Попробуйте помочь этому, моя в нем глет и свинцовые белила.

Другое для той же цели

Беновое масло[1], которое парфюмеры кладут для запаха в итальянское ядровое мыло.

Как наносить краски на стекло

Raggia или белая смола, добываемая из ели (Picea); в чистом виде это масло испаряется, поэтому надо прибавлять немного сиккативного масла, т. е. приготовленного с глетом льняного, орехового или конопляного масел, или совсем немного терпентина.

§ 259. Возьмите масла из еловой смолы и ничего больше и сотрите краски с указанным маслом; за неимением такового, надо взять терпентинового масла и немного мастики.

Золочение на стекле

По одной части яичного белка и водяных красок. Лак хорош для того, чтобы подражать эмали на серебре; надо смешивать краски с указанным лаком и затем дать им высохнуть. Прежде всего надо стереть краски со спиковым маслом и затем поместить каждую в отдельную бутылочку для того, чтобы пользоваться ими.

Как покрывать лаком маленькие картины

§ 260. 2 унции светлого терпентина смешиваются на огне с 1 унцией (отборной) мастики в порошке, самой прозрачной и белой[2].

О красках

М. Адам, фламандский художник.

§ 261. Массикот и индиго на масле блекнут и исчезают, если картина выставлена на солнце; этими красками надо очень мало пользоваться.

[1] Из орехов бенового дерева.

[2] Далее идет повторение «краткого трактата о способе изучить живопись».

Желтые драпировки из золота должны выполняться хорошей желтой охрой и белилами. Иногда для того, чтобы передать блеск в светах атласа, кладут немного массикота, но в живописи, которая рассчитана на долгое время, им надо пользоваться возможно меньше.

Киноварь никуда не годится в масле и съедает другие краски, хотя и очень красива.

Прекрасная красная

Возьмите очень чистой желтой охры, поместите ее в тигель (прямо на углях она вся превратится в золу), поставьте тигель в очень жаркий огонь и держите накаленным докрасна по крайней мере в течение двух часов, чтобы ваша охра стала от огня совсем красной; снимите тигель и дайте ему остыть; у вас получится красная краска, почти как киноварь, превосходная для тела и драпировок.

Умбра тоже пережигается и дает превосходную темнокоричневую (tasne obscur), которой пользуются для лиц и тела в тенях; она не изменяется, но портит другие краски.

Ржавая охра (ocre de rouil)—это ржавчина железа, которую также с большой пользой употребляют для телесных тонов.

Земли, которыми можно пользоваться в масле

Для черного следующие: черный мел, кельнская земля и, если хотят, добавить шотландский уголь.

Для желтого: желтая охра, коричневая (темная) охра, из которой при пережигании получается очень красивая рыжая; Schitgeel или Pinke тоже могут быть причислены к числу земель, так как их

основой является мел, хотя окраска получается из травы вайда, которая осаждается при помощи квасцов и замешивается с мелом.

Посмотрите гарпентинскую землю (Terre de Harpentis), близ Блуа, являющуюся желтым болусом. Тени на желтом делают умброй, которая в жженом виде образует очень красивую коричневую и очень сиккативна.

Хороший армянский болус для грунта.

Для красного: красный мел, Rubrica fabrilis, английская красно-коричневая, но особенно—пережженная в тигле до полной красноты—желтая охра.

Для белого: только свинцовые белила. Однако надо испробовать очень белый, промытый мергель и хорошо промытую известь из пережженной в огне гальки, белый болус из Мальты и землю из Мон-Дени, в Пьемонте—род болуса.

Для зеленого: зеленый болус из Италии, имеющий очень малую корпусность и служащий для лессировок. Он хорош для пейзажей. Что касается зеленой земли, то ее приготовляют из мела, пропитанного водой с зеленью, выделяющейся из металлов, содержащих медь. Эта краска изменяется, как медянка. Посмотрите, не может ли вместо мела служить гашеная и промытая известь.

Как посредством музыки или тона можно взвесить любую вещь

§ 264[1]. Предположим, что весы еще не были изобретены; тем не менее любую вещь можно взвесить тоном. Для этого поступай так: возьми две металлические проволоки; они должны быть одинаковой длины, примерно по два локтя. Сделай на каждой проволоке ввер-

[1] §§ 262 и 263 представляют рецепты, неотносящиеся к живописи.

ху по кольцу, а внизу по чашке для весов; повесь их за верхнее колечко на гвоздь; положи то, что ты хочешь взвесить, в одну из чаш и ударь по проволоке железной палочкой; она издаст звук, тон которого ты точно запомни; положи столько же груза в другую чашу и бей по проволоке железной палочкой; если звук не соответствует первому тону, то клади в чаши столько груза, пока оба тона не будут одинаковы, тогда и грузы, которые ты взвешивал, будут равны. Это прекраснейшее изобретение, которое я взял из XV главы 10-й книги Эвклида, где он описывает изготовление и применение метательных снарядов, посредством которых метали в город большие бревна и балки и пробивали проход в город.

О том, что металлы, имеющие на воздухе одинаковый вес, в воде, однако, не равны

§ 265. Если у тебя будут два золотых гульдена одинакового веса и ты положишь их на две чаши весов и окунешь обе чаши в воду, то та чаша, гульден которой имеет больше золота, опустится в воде на дно.

О разного рода взвешивании

§ 266. Если ты захочешь взвесить воздух или же воду, т. е. узнать—туманен ли снаружи воздух, возьми прессованной шерсти, взвесь ее на пробирных весах, положи ее на час или на два на воздух и снова взвесь; если ты ее найдешь тяжелее, то воздух туманный, если ты ее найдешь легче—воздух чист и ясен. Подобным же образом ты можешь посредством пшеничных и ячменных зерен взвесить солнечный блеск (солнечное тепло).

Позолота на стаканах для питья

§ 267. Если ты хочешь написать на стакане для питья стихи или буквы или хочешь его позолотить, возьми с ореховую скорлупу льняного масла, 3 капли лака, с 3 горошины толченой мастики, с ружейную пулю свинцовых белил и столько же свинцового глета, хорошо сотри друг с другом и пиши или раскрашивай этим стакан; когда немного подсохнет, накладывай золото; там, где не написано, оно стирается ватой. Но стакан должен быть предварительно чисто вытерт, чтобы золото не пристало в промежутках.

Как писать металлическими опилками при помощи пера

§ 268. Возьми металлических опилок, будь то медь, латунь, цинк, висмут, растолки в ступке в порошок довольно мелко, сотри с гумми (разведенным в воде) на стекле или мраморной плите так, чтобы туда не попало камня, промой, затем разграфляй и пиши этим.

О разного рода замазках

Каменная замазка

§ 269. Возьми поровну воска и льняного масла, смешай на жару с гипсом и со стриженой шерстью (не делай этого на открытом огне). Этой замазкой намажь края и щели. Очень хорошо предварительно нагреть то, что ты хочешь замазать или склеить.

Другая хорошая замазка

§ 270. Возьми поровну толченого кирпича и винного камня, мелко сотри друг с другом, всыпь в кастрюльку и вскипяти

с белой смолой на огне. Замазывай ею в теплом виде.

Клей из творога

271. Возьми поровну извести, и творога, и... стертых с молоком, и совсем немного белой муки, смешай друг с другом, и у тебя получится очень хороший творожный клей.

Клей, которым можно склеить любую вещь

§ 272. Возьми поровну смолы и воска, растворы их друг с другом в кастрюльке или в черепке на огне и вылей на негашеный известковый порошок, толченое стекло и толченый кирпич—всего поровну и в такой пропорции, чтобы клей, т. е. смола и воск, остались жидкими, чтобы можно было намазывать кистью.

Как можно вымерить любого человека и узнать вместимость любого неправильного сосуда

§ 273. Это искусство заимствовано из III главы 9-й книги (IX, 9—12) Витрувия. Когда Ирод Сиракузский, высокочтимый в своем царском величии за его роскошные благодеяния и честное обращение, был могущественен, он решил принести в дар храму корону из чистого золота и сделать ее с совершенством и роскошью. Золото было отвешено золотых дел мастеру. Когда к определенному сроку работа была закончена и выполнена с искусством и большой тонкостью, мастер отнес корону царю, сдав ее по весу полученного им золота. Царь остался доволен. Вскоре было замечено, что часть золота украдена мастером, а в корону добавлено такое же количество серебра; такой обман раздосадовал царя; в виду того, что по-

добную кражу нельзя было точно доказать, царь поручил это дело Архимеду хорошенько обдумать. И в то время, как Архимед прилежно обдумывал, он однажды пришел в баню, чтобы вымыться и выкупаться; когда он вошел в ванну или бассейн, то заметил, что сколько места заняло его тело, столько воды вылилось через край; тогда он стал доискиваться причины этого; ему на это не понадобилось много времени, и он вскоре же радостно сказал: «Я понял в чем дело». Для того, чтобы проверить свое открытие, он заказал два шара одинакового веса, такого же веса, как корона, один из золота и другой из серебра. Он взял сосуд, полный до самых краев водой, и положил в него серебряный шар; сколько шар занял места столько вылилось воды; таким образом он прежде всего нашел, каков вес воды, перелившейся через край от определенного весового количества серебра, и в каком соотношении находились друг к другу эти два веса. Когда он это узнал, он снова долил сосуд до краев водою и погрузил в воду шар из золота и тотчас же заметил, что воды вытекло не так много, а настолько меньше, насколько золотой шар был меньше по объему серебряного, хотя они и были равны по весу. Когда же он окунул в такой сосуд, полный водой, всю корону, то он обнаружил, что воды вытекло больше, чем от слитка золота. Основываясь на этом, он рассчитал, сколько при работе было к короне прибавлено серебра, и, следовательно, открыто доказал мошенничество. По этим рассказам и умственным рассуждениям древние пробовали свое золото и серебро; они имели для этого особые корытца, которые вставлялись одно в другое, и то, что переливалось от каждого металла, замечалось и сравнивалось. Я же, однако, не хочу верить, что это была вода, так как

она тяжела и плохо льется, что ты, конечно, видишь, наливая стакан; когда он наполнится, то вода выступает над стаканом, как часть сферы, поэтому я думаю, что это был мед или масло, которое стекает лучше всего.

Возьми пустой сосуд и поставь в него другой сосуд, полный воды; окуни свою ногу в сосуд с водой, и сколько выльется через край, столько занимает нога.

Отливка из гипса

§ 274. Разбей гипс на кусочки, величиною в целый или половинку ореха, и жги его день и ночь в печке; после этого истолки или размели его в порошок и влей в эту муку чистой и крепкой клеевой воды настолько теплой, насколько можешь терпеть; если гипс станет холодным—из него нельзя отливать.

Если ты хочешь отливать особенно хорошо из гипса, то к воде с клеем надо прибавить воды, в которой кипело бразильское дерево. Так же можешь поступать и с другими красками.

Приготовление нидерландского гипса

§ 275. Возьми муки из чистой Semel и стертого мела, смешай их с клеевой водой; из этого выдавливают разного рода формочки, стаканы и ларчики.

Как писать или раскрашивать черным по черному

§ 276. Мастер Лукас Хеуфс (виттембергский художник), между прочим, умел лучше всех изображать бархат потому, что он умел писать по черному еще чернее и самым черным; следовательно, поступай по его рецепту: возьми остатков сло-

новой кости, всыпь их в ....., закрой крышкой, очень аккуратно заклей ее глиной и дай гончару, чтобы он обжег этот сосуд вместе с другими горшками. Когда он будет вынут вместе с другими горшками из печки, отломай крышку, вынь кусочки слоновой кости, растолки в ступке в порошок, а когда ты захочешь это употребить для того, чтобы писать или раскрашивать, сотри с льняным маслом и ты увидишь, что эта краска чернее всякой другой черной.

Как писать на стекле

§ 277. Вели живописцу намазать стекло клеем (Lutt, Lehmkitt), и по нему можно писать совсем чисто, как по пергаменту; дай затем обжечь, и надпись останется на стекле вечно, не боясь ни жара, ни воды.

Окраска бумаги в черный цвет

§ 278. Возьми у книгопечатника просеянной копоти и смолы, сотри с хорошими чернилами, затем смешай с вареным пергаментным клеем и окрась лист бумаги, пергамента или то, на чем ты хочешь писать, красками, золотом, зеленым и т. п.

Благородная зеленая краска мастера Ганзен Зибенменн

§ 279. Возьми тонких выскобленных медных пластинок, подвесь на нитку; налей в большую дестилляционную колбу крепкого дестиллированного уксуса, подвесь пластинки за нитку в колбе так, чтобы пластинки качались над уксусом, но его не касались. Затем плотно закупорь колбу, чтобы из нее не выходила

кислота, поставь на четыре недели в тепло за печку и ты увидишь, что все пластинки позеленеют; сними эту зелень в раковину и, если ты этим хочешь раскрашивать или писать, разведи зелень в гумми с водой; если ты хочешь сделать зеленой краски побольше, то делай ее, как раньше, только пластинки надо снова выскоблить.

Пергаментный клей

§ 280. Возьми полную горсть оскребков или остатков пергамента, всыпь их в горшок, налей туда колодезной воды, промой 4 или 5 раз, пока больше не будет отделяться нечто вроде белой сыворотки, процеди, влей туда меру колодезной воды, дай укипеть на два пальца, процеди сквозь платок в другой горшок и поставь в погреб. Этот клей применяют для грунтовки под золото и всевозможных красок.

Рыбий клей

§ 281. Возьми в горшочек или тигель рыбьего клея, налей на него на три или четыре пальца колодезной воды, дай размягчиться в течение суток; затем поставь на огонь и дай укипеть, чтобы загустело, как тесто. Это хороший прозрачный и крепкий клей, которым можно склеивать металл с деревом, а также—камень с кожей.

Ты должен особенно заметить, что если у тебя будет разбитый гербовый камень, то этим клеем ты его можешь вновь склеить. Если к этому клею прибавить немного толченого венецианского стекла и лака, то из него получается хороший клей для стекла.

Другой полезный клей

§ 282. Возьми густой замазки, налей на нее немного водопроводной воды, дай

постоять день и ночь, и у тебя получится чистый клэй; его применяют и золотых дел мастера, когда им нужно склеивать золото с золотом. Если ты сделаешь этим клеем буквы или черточки на розетке или на мелком лиственном орнаменте, то их можно хорошо вызолотить или посеребрить, подобно тем украшениям и безделушкам, которые мы видим у разгульных студентов.

Инкрустация белой и черной слоновой костью

§ 289[1]. Обрызгайте вашу слоновую кость при помощи кропила топленым воском; когда последний остынет, окуните ее несколько раз под ряд в крепкий раствор желчи в воде; затем бросьте ваш кусок в очень хорошую черную краску и оставьте в ней сколько надо времени. Выньте, вымойте, вытрите, снимите воск и отполируйте.

Этому искусству меня научил Жозеф Петито, который сам научился ему у одного лондонского токаря.

Как делать трости, письменные принадлежности, коробки подобно турецкой волнистой бумаге гуммилаком

§ 290. Приготовьте мастики всех цветов, затем бросьте ее кусками в очень горячую воду; лак настолько размягчится, что, катая его между двумя руками, вы можете растянуть его в тонкую нить; положите такие нити разных цветов одну соприкасающуюся с другой на медную или оловянную пластинку, которую вы окуните в бак, полный очень горячей воды, так, чтобы ваша сетка из нитей могла раз-

[1] §§ 283—238 представляют рецепты, неотносящиеся к живописи.

мякнуть; затем кистью или остроконечной палкой распределите, как хотите, эти волны, выньте пластинку из воды, дайте всему остыть и хорошо высохнуть. Положите пластинку на жаровню так, чтобы воск медленно растаял, и катайте по этой волне ваши трости, письменные принадлежности, рукоятки ножей и т. д. Когда масса остынет, выравняйте и затем отполируйте трепелом и толченой окисью свинца, протирая куском буйволовой кожи.

Отбелка льняного масла

(Dealbatio olej Linj. M-r N [orgate?)
27 декабря 1632 г.

§ 293[1]. Возьмите кварту льняного масла, налейте его в глиняный горшок, затем прибавьте к этому кусок черного хлеба, искрошенного и смешанного с некоторым количеством деревянных опилок и порошка свинцовых белил; затем соедините все вместе, и горшок со всем этим поставьте в жаркую погоду на солнце на 4—5 дней; 5 или 6 раз в день надо мешать и взбалтывать все это, заботясь о том, чтобы в открытый горшок не попало пыли или грязи. Когда это будет сделано, вы увидите, что масло стало светлым и прозрачным; дайте горшку спокойно постоять целый день, все упомянутые выше вещества осядут, и тогда вы можете осторожно слить очищенное масло в чистый стакан и сохранять для своих надобностей.

Светлое и очень прозрачное масло

§ 294. Нортон, хороший художник, говорит, что он влил льняного масла в пузырек, закупорил его замазкой и пергаментом и выставил его на солнечный и

[1] §§ 291 и 292 представляют рецепты, неотносящиеся к живописи.

лунный свет на 8 или 9 месяцев; по истечении этого срока масло станет очень прозрачным и светлым, как вода, несколько более густым, чем обычное, но все-таки пригодным для живописи.

Г-н Ланир (Lanyre) очистил старые, но не гнилые орехи, снял с них всю кожуру и выжал из орехов масло, которое получилось очень светлое и прозрачное.

Я думаю, что, намочив орехи в теплой воде, эту кожицу легко снять, после чего надо высушить орехи в печке, когда из нее вынут хлеб, или в сушильной печи и выжать масло.

Сиккативные масла

§ 295. Конопляное. Льняное. Ореховое (Noix).

Маковое (из белого мака).

Попробуйте масла:

из лесных орехов (Noisettes),

из плодов рицинового дерева (касторовое масло), из желудей и из косточек вишен, персиков, абрикосов и слив.

Попробуйте также Lingua Avis.

Рецепт отбелки льняного масла синьора кавалера Антонио Ван Дейка

С яичным белком не удается, надо брать желток.

§ 296. Берут два яичных желтка, смешивают их с четвертью бокала обычного тройного винного спирта и хорошо сбивают; это вливается в бутылку, туда прибавляют бокал льняного масла и перебалтывают масло с этой смесью так, чтобы все стало мутным (это делается расщепленным на четыре части пером).

Горлышко бутылки закупоривается; отстоявшись, эта смесь через несколько дней становится очень светлой.

Прозрачный лак

§ 297. Возьмите $^1/_4$ лота хорошей прозрачной мастики, положите в новый горшок, дайте ей медленно растопиться на огне; затем возьмите 2 лота самого лучшего кипарисового терпентина, нагрейте его в другом горшке, влейте его в растопленную мастику, хорошо смешайте; снимите с огня, влейте туда, все время мешая, 2 лота лучшего масла и перелейте сквозь платок в стеклянную бутылку.

Прозрачное масло

§ 298. Возьмите $^1/_2$ горшка льняного масла, $^1/_2$ горшка дождевой воды, одну часть квасцов, одну часть соли и корку ржаного хлеба; нагрейте, чтобы желтая часть масла поднялась; перемешайте, затем бросьте туда горсть опилок пиниевого дерева, медленно мешая на огне. Поставьте горшок на 8 или 10 дней на солнце, и прозрачное масло отделится от мутного; профильтруйте его затем через свинцовые белила и грубые крошки ржаного хлеба. Если хотят сделать масло еще прозрачнее, его перегоняют сквозь дестилляционную колбу, и оно тогда становится, как колодезная вода.

Отбелка масла в тени

§ 299. Смешайте водку с яичными желтками (я имею в виду обыкновенную водку, а не винный спирт, от которого яичный желток свертывается и быстро густеет), влейте эту смесь в сосуд с маслом и поставьте в тени, часто взбалтывая ваш сосуд. Дайте постоять до тех пор, пока масло не побелеет, тогда процедите и отделите его от остального для того, чтобы им пользоваться. Посмотрите, будет ли

хорошо сбить желтки с маслом, а затем прибавить еще водки. В этом случае можно будет попробовать винный спирт, но я думаю, что обычная водка лучше. Г-н Адам сказал мне, что он берет обыкновенную водку и что нужно лишь оставить пузырек на подставке в тени, и через три недели или, самое большее, через месяц масло превосходно отбеливается.

Другой способ

Я узнал эти рецепты от фламандского художника, живущего на Кульменстрит, по имени Адам.

§ 300. Возьмите сосуд с довольно широким горлом, в который влейте воды и хорошо очищенного льняного масла; взболтайте вместе и дайте маслу опять всплыть вверх. Возьмите раскрошенной мякоти черствого пшеничного хлеба. Белый хорош, но г-н Адам всегда пользовался черным (возможно, из пшеничной муки грубого размола). Насыпьте этот хлеб пальцами на масло, при процеживании он вберет в себя всю грязь. Хорошо взбивайте все вместе раз в день, и пусть ваш сосуд стоит во всякое время года в тени на подставке, в вашей комнате. Через месяц или около того ваше масло отбелится и станет прозрачным, как вода. Посмотрите, не отбелится ли масло быстрее, если поставить сосуд летом на солнце. Во всяком случае таким способом оно загустеет и станет значительно сиккативнее, но не так хорошо для того, чтобы писать и накладывать краски.

Попробуйте раньше всыпать в пузырек с прямым и узким горлышком, как для дестилляции, хорошо раскрошенного хлебного мякиша; затем налейте сверху масло, хорошо все взболтайте и оставьте вместе на целую ночь; затем налейте в пузырек воды, взболтайте и поставьте его в угол, откуда вы его будете ежедневно брать и взбалтывать, пока масло не достигнет же-

лаемой белизны. Когда оно будет готово, его надо отделить от воды при помощи воронки и сохранять в хорошо закупоренной стеклянной бутылке.

Очень хороший лак г-на Адама, прозрачный, как вода, и высыхающий в три часа

§ 301. Возьмите очень светлого венецианского терпентина $1^1/_2$ унции (это лучшая пропорция, хотя иногда берут $^3/_4$ и 2 унции). Поместите его в стеклянной банке в бак с горячей водой и поставьте на маленькую печку; когда терпентин растает и будет горячим, возьмите $^1/_2$ унции хорошо очищенной и мелко истолченной мастики в зернах, которую всыпьте в терпентин, все время мешая, пока мастика растает. Возьмите другую банку с 4 унциями очень светлого и прозрачного терпентинового масла и нагрейте его подобным же образом (т. е. в воде), закрыв сосуд стеклянной крышкой; влейте в него терпентин с растопленной мастикой, тщательно перемешайте и снимите с жара.

При употреблении ваша вполне чистая картина (с которой удалена пыль) ставится на солнце. Когда она нагреется, покройте ее вашим горячим лаком и дайте высохнуть.

Для картины, потрескавшейся от слишком крепкой (forte) грунтовки

§ 302. Проведите кругом веревку и очень сильно натяните ее на подрамок, затем возьмите белого, или серого, или охры, или какой хотите темперной краски, имеющей корпусность, как меловые белила; разведите вашу краску клеем (англ.— «size») и натрите этим оборотную сторону вашей картины при помощи щетинной кисти. Дайте краске просохнуть, и она растянет и сделает ваш холст ровным.

Если нужно, вы можете покрыть холст краской 2 или 3 раза; чем толще будет слой краски, тем больше она будет натягивать холст.

Если масляная картина, имеющая тонкий красочный слой, осыпается

§ 303. Покройте такую картину с оборотной стороны щетинной кистью ореховым маслом или, еще лучше, маслом с глетом и с какой-нибудь легкой краской; но лучше всего—масло с глетом или суриком (попробуйте уваренное наполовину ореховое масло). Когда ваше масло впитается, дайте ему наполовину просохнуть. Наложите на живопись бумагу, натертую свечным салом, прижмите каким-нибудь грузом, чтобы бумага хорошо прилипла, и дайте совершенно просохнуть [1].

Способ, чтобы сильно загрунтованная картина, оставаясь несколько лет скатанной, при развертывании не потрескалась

§ 304. Осторожно приблизьте картину к огню и по мере того, как она будет нагреваться, осторожно ее развертывайте; немедленно, пока она мягкая, хорошо и крепко натяните ее на подрамок. Если ваша картина была в погребе и отсырела—способ обращения с нею должен быть тот же.

Искусственное изготовление окон из тафты в подражание стеклянным церковным витражам. Впервые придумано английским художником Гринберри (Greeneberry) и затем усовершенствовано Портмэном в Лондоне

§ 305. Прежде всего натяните белую тафту на подрамок, как можно лучше ее

[1] Этот способ укрепления красочного слоя дает отрицательный результат. *Прим. ред.*

растягивая и выпрямляя, и загрунтуйте очень светлым маслом, к которому прибавьте $^1/_8$ или $^1/_{10}$ часть растертого белого воска; эта мазь должна быть значительно жиже, чем масло летом; но заметьте: нужно, чтобы ваше масло было сиккативно, т. е. приготовлено на солнце и отбелено временем, или само по себе, или при помощи свинцовых белил, согласно правилам этого искусства. Грунтовка эта должна производиться летом, когда солнце очень светлое и жаркое; выставьте на солнце вашу раму, пока тафта не станет вполне сухой и очень прозрачной. Положите под приготовленную таким образом тафту начерченный на бумаге рисунок того, что вы на ней хотите изобразить, и, видя следы рисунка сквозь тафту, обведите на ней эти линии при помощи английского свинца, угля или как хотите. Краски, которыми нужно пользоваться, должны быть все прозрачными, которыми лессируют, как индиго, лак, Schuidegrün, дестиллированная медянка, мел. Для теней и изображения черного служат в виду их плотности свинцовые белила. Указанные прозрачные краски смешиваются с маслом, приготовленным с глетом, иначе они никогда не высохнут, и так работают, смешивая краски для достижения различных тонов, как того требуют искусство и ремесло и как художнику подскажет его опыт. Для телесного тона могут служить в различных смесях лак и Schuidegrün.

Посмотрите, пригоден ли для этого асфальт и умбра, английская коричневая и схожие с ними краски.

Посмотрите, каково будет действие оловянных белил.

Для синего или лазури можно лессировать ультрамарином, но так как он чрезвычайно дорог, «игра не стоит свеч», поэтому рекомендуется брать индиго. Можно попробовать имитировать ультрамарин дестиллированной медянкой, смешан-

Плохо, так как на солнце чернеет.

ной, согласно правилам искусства, с нашатырем. Указанная медянка, если ею пролессировать в два слоя, не изменяется в тоне, особенно если, после того как ей приданы все формы, ее покрыть небоящимся воды лаком. В зданиях и нагих телах, где надо передать очень мелкие светлые блики, их сначала покрывают мелом, затем снимают света рукояткой кисти, делая с изяществом последние штрихи, которые оживляют всю картину. Картине дают спокойно высохнуть, после чего она не боится воды; ее можно мыть водой для того, чтобы очистить от пыли, как всякую другую масляную живопись.

Как достигнуть полного впечатления стекла и добиться того, чтобы железные прутья в окне или решетка и даже свинцовые переплеты рам не просвечивали, если в окно падает солнечный свет

§ 306. Натяните на другой подрамок тафту или очень белый и тонкий холст, обработанные маслом и воском, как сказано выше. Попробуйте, что получится из обыкновенного навощенного холста; не будет ли солнце растоплять или смягчать воск, делая ткань восприимчивой к пыли. Попробуйте также взять холст, предварительно проклеенный и затем покрытый очень прозрачным лаком. Поместите этот подрамок в 2, 3 или 4 дюймах от вашей картины и устройте все кругом согласно правилам искусства.

Для того, чтобы расписать подготовленную таким образом тафту, надо поставить ее против света; тогда вы будете видеть то, что вы работаете красками. Заметьте, что красками надо покрывать несколько раз, а когда высохнет, надо сверху покрыть очень сиккативным белым льня-

ным маслом, приготовленным со свинцовыми белилами или со свинцовыми опилками.

Прозрачное, светлое, негустеющее масло, которым г-н Фельтц пишет лазурями. Оно сохнет быстро

На 18 (16) унций масла 3 унции глета.

§ 307. Рецепт. Льняное или ореховое масло, попробуйте маковое. Вылейте масло (не на огне) в новый, хорошо глазурованный горшок; всыпьте в него одну шестую часть (по весу) очень чистого золотого глета в порошке; хорошо мешайте палочкой около половины или четверти часа, затем налейте на масло и глет двойное количество колодезной или дождевой воды и поставьте на огонь, чтобы все это медленно кипело (но не убегало) в течение по крайней мере целого часа или двух; прилежно снимайте пену. Затем снимите с огня, дайте осесть и слейте жидкость; отделите масло от воды и сохраняйте его для ваших надобностей.

Превосходный лак

Г-н Белькам (m-r Belcamp).

§ 308. Приготовьте обыкновенный живописный лак из очень белого венецианского терпентина или по крайней мере из наименее желтого, какой вы только сможете найти, и белого терпентинового масла; для улучшения масло можно еще раз продестиллировать или промыть один раз водой. Это должно производить в песке, не допуская продолжительного испарения спирта, из опасения, чтобы лак чересчур не загустел. Снимите с огня и сохраняйте. Для того, чтобы им пользоваться, смешайте с ним равную часть описанного выше сиккативного белого льняного или орехового масла. Кройте нагретым и легко.

Г-н Соро (m-r Soreau), художник, 31 августа 1636 г. Как писать легко чернилами на холсте при масляной грунтовке

§ 309. Сбейте в воде яичный белок и покройте губкой ваш холст. Дайте просохнуть, затем пишите. Чернила, даже давно просохшие, легко стираются.

Золочение по масляной живописи

§ 310. Натрите яичным белком, дайте просохнуть, пишите вашу листву, гротески или делайте надписи красками. Дайте как следует просохнуть и накладывайте ваши выбитые листочки золота, надавливая комочком ваты. Когда все хорошо высохнет, промойте очень мягкой губкой, намоченной в чистой воде; вы удалите все лишнее золото, и самые красивые и тонкие линии будут очень четко видны. Белок препятствует тому, чтобы золото приставало к масляной краске в других местах, где нет золотой краски.

О яичном белке по масляной краске

§ 311. Он разъедает и портит со временем краски и так упорно к ним пристает, что даже, если вы часто моете картину, часть его остается.

Надо попробовать, не получится ли хорошего лака из рыбьего клея, но его надо растопить и наносить в горячем виде.

Очень белое и прозрачное масло, приготовленное с глетом

§ 312. Поставьте ваше льняное или ореховое масло на огонь в новом глиняном глазурованном горшке и нагрейте так, чтобы оно не кипело, а только начало закипать; снимите его с огня и всыпьте в него хорошо промытый и просушенный глет,

довольно долго мешая шпателем или палочкой; закройте ваш горшок и дайте постоять 15 или 20 дней. Ваше масло отбелится в совершенстве и будет очень сиккативным.

Очень белое и хорошо обезжиренное льняное или ореховое масло

§ 313. Возьмите дождевой воды, растворите в ней соли, смешайте с вашим маслом и промывайте два или три дня, взбалтывая по нескольку раз в день. Это можно делать в бутылке со втулкой внизу; при промывке надо взбалтывать стеклянную бутылку, сливать соленую воду и заменять ее новой, повторяя это 12 или 15 раз. Затем промойте 3 или 4 раза пресной дождевой водой. Для того, чтобы масло хорошо обезжирить, надо прибавить хлебного мякиша, который, проходя сквозь масло на дно, унесет с собой всю оставшуюся грязь. Отделите ваше масло от воды и сохраняйте его в хорошо закупоренном пузырьке. Оно будет светло, как вода.

О разного рода смешениях красок. Лак

§ 314. Крыть лаком лучше всего на солнце, чтобы лак быстро сох.

Ceruse или свинцовые белила так же хорошо отбеливают масло, как и глет, но от них масло становится жирнее и густеет; сурик для этого пригоднее. Мел, смешанный с небольшим количеством ceruse или свинцовых белил с маслом, очень хорошо сохнет и не осыпается. Яичный белок вреден главным образом краскам, неимеющим корпусности, как лак, медянка, индиго, Schitgeel, черная из слоновой кости.

Черная из копоти, даже если она жженая, имеет нечто разъедающее и не хороша для телесных тонов.

Сурик, даже если он так тонко стерт, как только можно себе представить, разведенный только на палитре, сохнет с трудом и медленно; но если вы его перед употреблением сотрете на камне с маслом, он сохнет довольно быстро.

Индиго, который не изменяется

Фетц.

Положите в горшок или глиняную миску лучшую Guatemala в кусках, залейте ее очень крепким уксусом так, чтобы он ее покрывал, и поставьте на солнце на 2 или 3 дня. Слейте уксус, который смоет весь жир и грязь, и просушите пасту, затем пользуйтесь ею для масляной живописи. То же делается с уриной, но нужно, чтобы размягчение по указанному способу производилось на солнце в течение 5 или 6 дней.

Превосходный способ закрепления индиго, Schuidegrün и лака на масле

Фетц испробовал и очень хвалит.

§ 315. Пережгите минеральных квасцов в очень чистом тигле так, чтобы они стали очень белыми и легкими; сотрите этот порошок с указанными красками на ореховом масле на камне или на палитре и пишите. Краски становятся гораздо ярче и не выцветают на солнце, на дожде и ветре. Обычно же с ними это происходит на солнце через несколько часов.

Ореховое масло белое и прозрачное, как ключевая вода

1642.
Илья Фетц из Констанца.

§ 316. Налейте один фунт обыкновенного или добытого без огня (т. е. выжатого в холодном виде) орехового масла в горшок или пузырек; сверху налейте такое же количество человеческой урины и поставьте на солнце, не закрывая; оставьте

по крайней мере на 4 дня, а если дольше, то еще лучше. Летом, когда солнце очень жарко, делается быстрее. Отбеленное масло надо затем отделить от урины при помощи стеклянного сифона и сохранять. Обезжиренное и обработанное таким образом уриной, оно никогда не желтеет.

Это масло служит, чтобы смешивать и разводить им все краски—белые и синие—и легко сохнет. Им можно пользоваться вместо всякого другого.

Т. М. Посмотрите, не будет ли масло, налитое лишь на толщу тестона (teston—старая французская монета) в большой стеклянный сосуд на большее количество урины, лучше обезжириваться и отбеливаться, чем масло, налитое более толстым слоем.

Сиккативное масло с глетом

§ 317. Рецепт. Сколько хотите орехового масла и столько же холодной воды; влейте в сосуд, в который всыпан золотой глет в порошке в количестве 2 унций на фунт. Поставьте все на маленький огонь и мешайте шпателем до тех пор, пока не закипит. Перестаньте мешать и дайте медленно кипеть по крайней мере полчаса. Если и больше, то не вредит, так как оно не густеет. Процедите масло, как лак, и оно будет светлым, как вода.

Это сиккативное масло может служить лаком; смешанное с красками, оно их не портит.

Удаление грязи со старой масляной живописи, главным образом с лица и драпировок светлых цветов

§ 318. Растопите обыкновенного крепкого столярного клея настолько, чтобы он был очень густым, и вылейте его в горячем виде на вашу картину, оставьте его, после того как он остынет, в течение... на вашей живописи. Затем удалите его сразу целиком; это снимет всю грязь, попробуйте, можно ли его снять, не повреждая вещи.

M. Coро (M. Soreau), художник [1].

[1] Фамилия художника—Зорг, что значит забота, и де Майерн переводит ее на английский язык: Soreau. *Прим. перев.*

Чистка масляной картины

§ 319. Ловко трите и вытирайте мягким мылом очень тонкой губкой; оставьте мыло на картине на некоторое время в зависимости от степени загрязнения. Затем промойте уриной и, наконец, прополощите картину большим количеством воды, плеская на нее. Вода должна быть вначале теплой, а потом прямо из ведра.

Серо.

§ 320. Яичный белок, которым некоторые покрывают вместо лака свои масляные картины, очень вреден некоторым краскам и убивает их, как например, лазури.

Картины, накатанные на очень тонкий вал, портятся, если слишком сильно загрунтованы; они при развертывании трескаются. Поместите их на несколько дней в погреб, холст размякнет, тогда натягивайте их, еще мягкими, на подрамник.

Луна восстанавливает (оживляет) краски не меньше, чем солнце, если вы, хорошо вычистив и вымыв картину, выставите ее 2 или 3 раза ночью под лунные лучи.

Отбелка льняного масла в один месяц

§ 320а. Налейте льняного масла в пузырек с водой и квасцами. Выставьте на солнце, взбалтывайте два или три раза в день.

Не на солнце, а в тени.

Льняное масло отбеливается всего в несколько дней, если вы на фунт масла прибавите четверть истолченной в тонкий порошок негашеной извести. Если вы поместите все это в дестилляционный сосуд или пузырек с длинным горлышком и будете каждый день довольно подолгу взбалтывать, масло отбеливается и не густеет.

Отбелка льняного масла

Маттье (Matthieu), ювелир королевы. 1634.

§ 321. Возьмите кварту масла и две горсти обыкновенной негашеной извести,

поместите их в глазурованный глиняный горшок и оставьте на 3 или 4 дня, перемешивая три или четыре раза в день; затем осторожно вылейте масло в стеклянную бутылку, хорошо ее закупорьте и ставьте утром и вечером на 1 или 2 часа на солнце; приблизительно в течение трех недель масло очистится.

М. Адам Зузингер, хороший художник, раньше смешивает известь с маслом и оставляет их вместе на несколько дней, затем наливает сверху воды и ежедневно их часто взбалтывает, держа их в тени, в комнате. Он меня уверял, что масло отбеливается, но я думаю, что на солнце это будет происходить лучше и быстрее. Посмотрите, каково будет действие крепкой фильтрованной известковой воды, смешанной с маслом, если выставить на солнце, взбалтывая по нескольку раз в день, пока не побелеет. Т. М.

Известь лучшая из гальки (cailloux). § 322. Дитрих Кеус, художник из Гамбурга, отбеливает льняное масло двумя способами:

1. Поместите в широкий сосуд свинцовых белил, стертых на масле, и налейте сверху масло, хорошо очищенное осаждением; поставьте на огонь и тщательно нагревайте около часа, однако так, чтобы ваше масло не кипело (для этого мешайте его железным или серебряным шпателем). Снимите с огня, дайте постоять, и на другой же день ваше масло будет отбелено.

2. В Германии имеются обрезки или стружки белого дерева, которыми пользуются для ружейных запалов; налейте на них в боченок ваше масло и оставьте на долгое время. Дерево притягивает всю желтизну масла и отбеливает его.

У всех торговцев красками в Италии

продается густое масло, которое они называют венецианским амбровым маслом. Оно очень мутное, но у торговцев есть искусный способ делать его при помощи толчёного кирпича или корки хлеба прозрачным и светлым. Это масло, подмешанное на палитре к краскам, уже стертым обыкновенным способом с льняным или ореховым маслом, делает их текучими, не дает им впитываться и жухнуть, делает их блестящими, как стекло, и придает им особую яркость. Я думаю, что это то масло, о котором мне говорили и которым пользуется Джентилески. Оно не имеет дурного запаха.

Искусство оживлять темперные картины и делать их подобными масляным. Изобретено Т. де Майерном. 1632

§ 323. Если картины стары и полны пыли, их прежде всего надо осторожно протереть тонким или по крайней мере мягким и старым полотном, затем, насколько это возможно, ничего не стирая (т. е. не повреждая живописи), очистить от грязи мякишем черствого хлеба. Затем их окаймляют веревкой или закрепляют пришиваемой вокруг тесьмой, при помощи чего и натягивают на подрамок, после этого оборотную сторону картины покрывают (толстой, но мягкой и гибкой щетинной кистью) очень жидким рыбьим клеем средней крепости так, чтобы влага прошла насквозь. Благодаря этому краски (клей которых от времени потерял силу) вновь приобретают связь с холстом и до некоторой степени усиливаются. Дайте высохнуть первому слою клея и нанесите на него другой, гораздо более крепкого раствора и сильнее уваренного; когда он высохнет, возьмите большую щетинную кисть

(brosse), длинную и мягкую, и названного жидкого, но довольно крепкого клея (он должен быть очень прозрачным и белым), и ловко, не возвращаясь по нескольку раз к одному месту, пройдите им по краскам, постепенно покрывая им всю картину. Клей этот должен быть более, чем теплым, т. е. такой температуры, при которой он не студенится. Дайте просохнуть и, наконец, покройте краски вторым слоем очень крепкого клея и дайте ему самому по себе как следует высохнуть. Таким образом ваша картина будет подготовлена к лакировке. Покрывая живопись клеем, не удивляйтесь, если она побелеет от пены, которая как будто портит картину: после высыхания все исчезает. Самый светлый лак, который только можно сделать, наносится очень легко мягкой щетинной кистью, затем ему дают покойно высохнуть. Если в живописи что-нибудь испорчено, то после высыхания лака можно реставрировать искусно положенными масляными красками; второй слой лака придаст всему блеск. Для того, чтобы сделать картины очень прочными, нанесите, если нужно, на хорошо проклеенную оборотную сторону третий слой рыбьего клея средней жидкости, однако достаточно крепкого, с прибавлением к нему крупитчатой пшеничной муки или крахмала. Затем наложите следующую смесь: сотрите умбры с льняным маслом почти так же жидко, как масло, затем варите эту смесь на медленном огне, все время мешая, до густоты сиропа и наносите щетинной кистью. Эта смесь тотчас же сохнет и препятствует загниванию холста, даже если его приставить к сырой стене. Вполне пригодны для той же цели свинцовые белила с небольшим количеством умбры, нанесенные в очень жидком виде[1].

[1] Рискованный и нецелесообразный реставрационный метод. *Прим. ред.*

Заметьте, что рыбий клей так плотен, что если им смазать тафту для изготовления флагов, знамен или изображений гербов, масляные краски ложатся и сохнут на нем, не запятнав ткани.

По той же причине этот клей, наложенный на краски, препятствует их изменению или потемнению от лака и ярче выявляет краски.

§ 323а. Заметьте, что на лаке, особенно в сыром помещении или на воздухе, образуется синеватое помутнение, как будто бы на него дохнули; оно легко стирается полотном, но помутнения этого не появится, если картина покрыта лаком и поставлена на некоторое время на солнце или если покрыть ее вторым слоем указанного лака. Лак, наносимый главным образом на дерево, блестящ, как стекло, и неприятен для глаза. Для того, чтобы смягчить его блеск, приготовляйте его в обычной пропорции: 1 : 2 : 4, и, нанося его в горячем виде, прибавьте одну восьмую или, если нужно, одну седьмую часть терпентинового масла.

Для того, чтобы лак хорошо ложился, он должен быть нагрет до хорошей текучести, которая будет тем лучше, чем лак свежее. Картина должна быть положена горизонтально на две скамеечки, а не наклонно, или же вертикально помещена на мольберте. Для того, чтобы лак был прочен и нечувствителен к воде, прибавьте к готовому лаку 8-ю часть сиккативного отбеленного на солнце льняного масла.

Темперная живопись

§ 324. В виду того, что краски, разведенные клеем, яичным белком или гуммми, в сыром виде более темны, чем после высыхания, то, чтобы писать темперой, надо после того, как холст загрунтован, намочить его с оборотной стороны и так

на нем писать. Тогда вы не будете ошибаться. Также и при реставрации темперной картины для того, чтобы ваш глаз не ошибся и чтобы реставрация не вышла неровно, пятнами, надо сильно смочить вашу картину с оборотной стороны; когда влага пройдет насквозь и краски холста от этого будут казаться такими же, какие они в баночках или раковинах, тогда пишите, как вы считаете нужным. Таким образом ваша работа после высыхания будет ровной, без пятен. Вспомните о палитре из белой жести с различными углублениями, которой Блейнберг пользовался для темперы.

В качестве жидкости для разведения красок, кроме рыбьего клея и клея из обрезков перчаточной кожи, подумайте еще о яичном белке, разжиженном фиговым соком, которым пользовались старинные художники. Он еще крепче или по крайней мере столь же крепок, как рыбий клей, и всегда остается жидким.

Способ покрывания лаком— иллюминирование

§ 324а. Прежде всего надо взять совершенно прозрачную клейкую жидкость, имеющую корпусность и нисколько не изменяющую краски. Этой жидкостью вполне может быть рыбий клей, очень светлый и прозрачный, крепко и густо сваренный. Посмотрите, каково будет действие обыкновенного крепкого фландрского клея, светлого и прозрачного, а также очень крепкого желатина из оленьих рогов или гумми-траганта, хорошо растворенного (если работа того стоит) в какой-нибудь дестиллированной воде, например розовой; испытайте действие яичного белка, а также гуммиарабика или клея сливового и вишневого, разведенных до густоты сиропа.

Эту жидкость надо налить в блюдо, таз или миску, и вещь, которую вы хотите крыть лаком, легко провести через нее; если вещь большая, то ее надо положить наклонно на довольно большой таз и умело наливать жидкость сверху очень большой ложкой так, чтобы жидкость сразу стекала; после этого вещь должна быть немедленно разложена на блюде для просушки. Можно также пользоваться очень большой кистью с длинным волосом из беличьих хвостов, но крыть лаком необходимо с одного раза, т. е. одним и притом очень легким мазком. Я думаю, что способ обливания надежнее.

Хорошо высохшую вещь покрывайте лаком, который должен быть очень сиккативным; он должен быть приготовлен из гумми (без терпентина), мастики, очищенного винным спиртом бензоэ и очень прозрачного и светлого венецианского терпентинового и спикового масел.

§ 324b. Хороший и крепкий слой получится, если мочить гумми-трагант целую ночь в чистой воде на горячей золе. Гумми растворится. Возьмите очень белого крахмала и очень жидко разведите его в чистой воде так, как крахмалят ткань, прибавьте к этой смеси раствора гумми-траганта и варите, все время мешая, до какой хотите густоты; ваш крахмал будет очень белым и прозрачным, он очень белит белье, но делает его ломким и очень его разъедает, в нашем искусстве это не так, и он может быть очень полезен. Если вы хотите, чтобы ваш клей был совсем жидким, то к небольшому количеству разведенного, как сказано выше, крахмала, прибавьте побольше растворенного гумми-траганта; варите его до густоты сиропа; этот состав легко наносится кистью и крепко держится.

Как сделать, чтобы краски сохранились и не смывались и противостояли воде или другой влаге

(Для иллюминирования)

§ 325. Это свойство имеют квасцы. Растворите их в очень чистой воде и очень легко пройдите ими по иллюминируемой вами вещи очень мягкой кистью из беличьих хвостов, нигде не проходя два раза. Дайте просохнуть, от этого краски укрепятся и смогут выдержать лак. Но я думаю, что будет еще лучше, если поверх воды с квасцами покрыть слоем рыбьего клея, который воспрепятствует тому, чтобы лак каким бы то ни было образом изменил краски.

Удобный и дешевый светлый и жидкий лак, пригодный для клеевых красок, положенных на дерево или что-либо другое, невыдерживающий воду, сохнущий в 24 часа. Для рам, коробок и т. п.

§ 325а. Прибавьте к 4 фунтам очень светлого венецианского терпентина 4 унции очень хорошего и чистого спикового масла и влейте все в стеклянный сосуд. Поставьте его в теплую воду и все хорошо перемешайте. Если вы смешаете с этим лаком дестиллированную медянку и покроете этим составом бумагу, она, высохнув, будет очень прозрачной—как прозрачный велен.

Лак, небоящийся воды

§ 326. Фламандский художник г-н Портсманн думает, что всякий лак из мастики, сандарака или другого смолистого гумми, который не выносит воды, не белея и не портясь, сможет выносить ее без вреда, если вы прибавите к лаку

немного жирного масла, отбеленного на солнце, как сказано выше. Разводить и разжижать следует спиковым маслом, которое легко испаряется. Таким образом, масло, высохнув, будет сохранять все остальное.

Т.М. Возьмите масло, сгущенное кипячением с глетом или просто уваренное и выпаренное до половины, и попробуйте, может ли оно быть отбеленным уксусом, водой, квасцами или водой с уксусом, будучи выставленным на солнце, как простое льняное или ореховое масло.

Способ сохранения насыпанной в виде порошка лазури

Портсманн.

§ 327. Покройте вашу работу стертыми на масле свинцовыми белилами, на которые, когда они еще совсем свежи, насыпьте порошок лазури или промытой смальты, но лучше всего хорошей пепельной лазури; дайте просохнуть и сдуйте или смахните заячьей лапкой все, что не пристало. Покройте волосяной кистью яичным белком, рыбьим или каким-нибудь из указанных выше клеев. Дайте просохнуть и затем покройте очень сиккативным лаком.

Кавалер Петер Пауль Рубенс

§ 328. Синьор кавалер Рубенс сказал, что нужно, чтобы все краски быстро стирались при работе с «acqua di raggia» (т. е. с маслом, добываемым посредством дестилляции в воде из мягкой и белой смолы пиниевых деревьев, имеющей хороший запах, т. е. приготовляемым так же, как белое терпентиновое масло), которое лучше и не так блестяще, как спиковое масло. Для того, чтобы сделать смальту красивой и светлой, ее надо быстро смешивать (temperarla) с лаком, накладывать ее

тонко и ровно и не трудиться ее слишком мешать, пока краска сыра, так как это движение портит краску, но когда работа высохнет, на ней можно работать, как захотите.

Так же можно поступать и с пепельной—Cendre d'Azur. Ультрамарин и пепел ультрамарина (cenere di oltramarino) превосходны для заканчивания далей.

Амбровый лак

§ 329. Хотя этот лак упомянут выше, я его записал здесь, потому что m-lle Карлайль (Carlile), очень достойная женщина, которая очень хорошо пишет, мне прислала рецепт, записанный m-r Ланир (La nire), превосходным музыкантом, любителем живописи, который ей рассказывал, что в Италии художники, во избежание впитывания (пожухания) красок, нанеся первый слой, так называемый «couleurs mortes» (подмалевок), и дав ему совсем просохнуть, слегка прокрывают его этим лаком; затем они дают лаку высохнуть и пишут по нему. Но приготовлять его следует, смешивая с тремя частями очень хорошего и прозрачного орехового масла, выжатого не на огне; от этого лак будет гораздо лучше. Возьмите очень светлого янтаря (иначе называемого амброй) в кусках, растолките его в порошок и поставьте на огонь в маленьком глазурованном глиняном горшке, окружите его весь углем и все время мешайте железной палочкой, пока янтарь не растает и не растворится; тогда вылейте его на бумагу и сохраняйте; он будет твердым и блестящим. Когда вы захотите сделать из него лак, возьмите чистое льняное масло и обезжирьте его следующим образом: налейте его в глазурованный глиняный горшок и положите туда корок хлеба

с кусками свинца; если вы захотите, прибавьте туда же с горошину золотого глета — это помогает высыханию. Для того, чтобы узнать, обезжирено ли ваше масло, надо взять перо и окунуть его в кипящее масло; если перо сгорит—это признак того, что масло еще не обезжирено. Когда масло перестанет жечь перо, его надо процедить сквозь полотно, затем взять приготовленную амбру и истолочь ее в порошок, который вы поместите с маслом в глазурованный глиняный горшок, и дайте кипеть до тех пор, пока амбра не растворится; затем имейте наготове полотно для того, чтобы процедить, пока (лак) горяч. Вы можете его сделать или более светлым или более густым, добавляя или больше масла или больше приготовленной амбры. Затем вы можете его сохранять, сколько хотите. Этот лак очень красен; его применяют мастера, делающие лютни.

Когда я впоследствии сам спросил у г-на Ланир о применении этого лака, он мне сказал, что надо смешать две части очень светлого орехового масла с одной частью указанного амбрового лака, и хорошо соединить их на очень медленном огне; что для того, чтобы им пользоваться, надо слегка пройти очень мягкой губкой, намоченной в названном лаке, по подмалевку и немедленно писать сверху; когда работа высохнет, по ней легко писать, вновь протерев ее лаком. Он говорит, что это узнал и получил рецепт от синьоры Артемизии, дочери Дженгилески, которая чрезвычайно хорошо пишет и несколько больших картин которой я видел.

Очень белый лак г-на Фетца

§ 330. В Марселе находят гумми, или смолу, происходящую подобно гуммиара-

бику из Индии, в круглых кусках, как лесные или грецкие орехи; среди них надо выбирать самые белые и прозрачные, как хрусталь.

Они покрыты желтоватой пленкой (которая является наружной частью, подвергающейся действию воздуха), но внутренняя их часть прозрачна, как венецианское стекло. Ее (смолу) называют «Charabe» или «Carabé». Возьмите эту смолу и растопите ее без всякой другой примеси в серебряной ложке, на умеренном огне, однако достаточном для того, чтобы растопить, так как это делается не очень легко. Когда смола растает и станет жидкой, перелейте ее в пузырек или стеклянный сосуд, который вы должны иметь под рукой. Светлое сольется (сосуд должен быть нагрет), а вся грязная и желтая пленка, если вы будете сливать потихоньку, останется в ложке. Поставьте этот сосуд на довольно горячий песок и влейте в него двойное количество белого масла, добытого посредством водяной бани из венецианского терпентина. Нагрейте так, чтобы все кипело, или, точнее, слегка начинало закипать, и чтобы все совершенно соединилось. Тогда ваш лак, который вы будете тщательно сохранять, будет готов. Он служит для покрывания лаком и подмешивания к краскам на палитре.

1 декабря 1641 г. Я считаю это за копал; в подобном же виде я нашел и индийский янтарь. Т. М.

Я делал этот лак. Смола (гумми) растворяется с трудом, рыхлеет и не сохнет.

Г-н Джансон. Хороший художник

Об аурипигменте

§ 331. Для того, чтобы писать золото, нужны два сорта аурипигмента: один желтый, другой красный; они должны быть предварительно стерты в воде, а когда высохнут, они легко смешиваются с маслом или на палитре или (при употреблении большего количества) на камне; с маслом же аурипигмент никогда хорошо не сот-

рется: лучшее масло для того, чтобы с ним смешивать и сделать его сиккативным,— масло, вареное с глетом.

Желтая охра, если она не слишком светла, является хорошим грунтом для этого, но есть английская охра, которая корпуснее, более коричневого цвета и, мне кажется, больше подходит в качестве грунта под золото. Аурипигмент будет хорош на всякой краске, за исключением медянки, но ни одна краска не будет хороша на нем— он их все убивает, будет ли он нанесен на другие краски или смешан с другими красками, за исключением желтой охры и других желтых для теней, но тени лучше делать другими красками, применяя аурипигмент лишь для светов.

Когда стирают с маслом глет или аурипигмент и при этом применяют нож, нужно чтобы он был не стальной или железный, а деревянный или костяной. Я бы предпочел его сделать из самшита.

Сэр Антонио Ван Дейк, кавалер

Лондон.

§ 332. Превосходнейший художник. 30 декабря 1632 г.

Масло—главная вещь, которую художник должен тщательно выбирать, стараясь иметь хорошее, белое и жидкое масло; слишком жирное убивает все самые прекрасные краски, особенно лазури, и все, что составляется с ними, как зеленые.

Льняное масло—лучшее из всех; оно превосходит даже ореховое, которое более жирно, и маковое, которое становится таковым и легко густеет.

Когда я ему заметил, что названные краски—лазурь и зеленая,—положенные на воде с гумми или рыбьим клеем и затем покрытые лаком, подобны положенным на масле, он мне сказал, что он очень часто

кладет в своих картинах эти краски на воде с гумми и после высыхания покрывает лаком. Но секрет состоит в том, чтобы заставить эти темперные краски ложиться и связаться с масляным грунтом, что будет происходить вполне надежно, если прокрыть грунтовку луковым (или чесночным) соком, который после высыхания воспринимает и удерживает водяные краски и т. д.

Посмотрите, не будет ли тот же результат достигаться рыбьей или другой желчью.

Этот разговор возник по поводу его сообщения, что синьор Джентилески, хороший флорентинский художник, имеет очень хорошую зеленую, приготовленную из одной травы, которой он пользуется в своих масляных картинах, возможно указанным выше способом. Смотри выше среди зеленых приготовление соковой зелени с винным камнем и гуммигутом, которая не изменяется.

При работе желтым он пользуется аурипигментом, который является прекрасной желтой, какую только можно иметь, но эта краска очень медленно сохнет и, будучи смешана со всем другими красками, убивает их.

Для того, чтобы заставить ее сохнуть, к ней надо прибавлять немного стертого стекла. А для того, чтобы пользоваться аурипигментом, его надо применять самостоятельно; исполняя драпировку другими желтыми красками по ним, когда они вполне просохнут, надо сделать света аурипигментом. Таким образом ваша работа будет особенно прекрасной.

Он мне говорил о превосходнейших белилах, рядом с которыми свинцовые белила кажутся серыми; он говорит, что они известны и г-ну Рубенсу.

Говорил он и об одном человеке, который растворял амбру, не поджигая ее,

так что раствор был светел, желт и прозрачен.

См. выше Ван Зоммер.

При приготовлении обыкновенного живописного лака (который делается из белого масла, получающегося из самого светлого венецианского терпентина и самого терпентина в водяной бане) надо следить за тем, чтобы ни в коем случае не испарялась (летучая часть) терпентина, иначе лак не так хорошо и быстро сохнет. Это легко можно сделать или в дестилляционном сосуде или в сосуде с длинным горлышком.

Для исправления осыпающейся масляной картины и сохранения ее от сырости стены надо покрыть ее оборотную сторону очень тонко стертой на масле умброй, которая быстро высохнет. Это изобретение полезно для картин, грунт которых сделан на клею и с водяными красками.

Грунтовка холста, которая плотна и никогда не трескается

§ 333. Хорошо натянув ваш холст, намажьте его слоем клея; когда последний высохнет, сравняйте пемзой и затем покройте еще слоем клея. Дайте просохнуть и, наконец, покройте холст не слишком сильно уваренным маслом с глетом. По этому грунтуйте охрой, свинцовыми белилами и небольшим количеством черного. Сравните со сказанным в «маленькой книжечке».

Способ писать маслом на кирпичной или каменной стене

§ 334. Кирпичи должны быть соединены трассом[1], поверхность тщательно сглажена и сделан покров из трасса; когда

[1] Трасс—вид натурального цемента. *Прим. ред.*

все хорошо высохнет, сверху покрывают горячим льняным маслом столько раз, сколько известь и кирпичи смогут в себя впитать. После высыхания все грунтуется охрой, свинцовыми белилами и т. д.

Трасс послужит и для соединения камней, которые надо выбирать мягкими, белыми и ровными, чтобы вся поверхность имела одинаковый уровень. Затем надо покрыть маслом и начать сверху грунтовать.

Трасс—земля или род цемента, который всегда держат в сосуде покрытым водой, из боязни, чтобы он не высох; при употреблении он быстро высыхает. Им обмазывают водоемы (цистерны) и соединяют камни и кирпичи у набережных, арок, фонтанов и во всех местах, где бывает и чего касается вода. Этот цемент не трескается и непроницаем для воды.

«*Or couleur*» (*золотая краска*)

§ 335. Рецепт. Свинцовых белил по желанию, в зависимости от того, хотите ли вы сделать краску светлее или темнее, умбры жженой как более красной и более сиккативной и Braunrot, которая является жженой желтой, охрой. Трите очень долго и очень тонко с обыкновенным льняным маслом, следя за тем, чтобы краска была очень густой. Их надо стереть каждую в отдельности, затем смешать вместе на палитре с маслом, обрабатанным глетом так, чтобы вашей не слишком густой краской было хорошо и удобно работать. Сделайте таким образом ваш лиственный орнамент или обрамления.

Дайте просохнуть в течение 3 или 4 дней, и чем дольше, тем лучше. Даже если ваша краска хорошо высохнет, она не перестанет быть немного липкой, и к ней очень хорошо пристает золото, которое,

Г-н Адам Зузингер. Золото по синему. Покройте вашу раму или другую работу масляными свинцовыми белилами, тотчас же посыпьте лазурью, распределяя всюду порошок пером, дайте просохнуть. Сделайте ваши листья от couleur и дайте просохнуть в течение 4 или 5 дней. Накладывайте золото или олово и покройте его лаком, не касаясь лазури.

будучи нарезано в нужных размерах, кладется на роговую пластинку и придвигается ножом, затем при удалении рога прилипает к маслу, к которому его придавливают ватой. Искусство состоит в том, чтобы хорошо стереть краски и дать хорошо просохнуть маслу.

Той же самой краской можно прикреплять и фольгу из олова или меди, которые (для того, чтобы они сохранили блеск и не портились от воздуха) надо покрывать очень светлым, небоящимся воды лаком.

Как только золото наложено, снимите лишнее ватой или заячьей лапкой. Заметьте, что когда вы захотите делать отдельные части орнамента or couleur по черному или другой темной краске, надо раньше покрыть черной клеевой краской, а затем, когда она высохнет, сделать по ней листву маслом, дать просохнуть, как сказано выше, наложить золото, удалить лишнее и, наконец, покрыть (все) лаком; ваша черная будет тогда казаться черным деревом. Лак (берется) обыкновенный, для лучшего высыхания—с небольшим количеством спикового масла.

О подражании золоту оловянной фольгой для того, чтобы делать рамы картин, золоченую кожу, богатые украшения стен, панели, кабинеты и другие предметы. А также для золочения медалей, статуй из гипса и т. п.

§ 336. Во-первых, выберите самую белую гладкую и наименее рваную оловянную фольгу, какую только можно сделать; она накладывается на работу при помощи клея, приготовляемого из трех частей очень тонкой крупитчатой пшеничной муки и одной части довольно густого рыбьего клея. Эта смесь намазывается волосяной или очень мягкой щетинной кистью, после чего тотчас

же накладывается фольга, нарезанная в нужных размерах очень острым ножом; фольга придавливается сверху бумагой, полотном или лощилом из слоновой кости или самшита, что делается для того, чтобы она легла без всяких морщинок. По окончании дайте как следует высохнуть. При золочении гипса, который слишком сильно и быстро впитывает влагу, нужно до покрытия клеем несколько раз намочить вашу фигуру яичным белком, взбитым до жидкого состояния фиговой палочкой, и затем, дав ему просохнуть, покрывать клеем, как сказано выше. На дереве или на гипсе, но только не на коже, можно полировать собачьим зубом.

Иногда, если дерево неровно, его сглаживают одним или двумя слоями алебастрового гипса, разведенного клеем, и, когда он высохнет, его покрывают названным выше клеем из муки и рыбьего клея или клеем и небольшим количеством яичного белка, на который накладывается олово. Для того, чтобы делать отдельные части орнамента, цветы и гротески и т. п., можно накладывать кистью or couleur или жженую охру, по желанию, толстым слоем, на который, когда он наполовину высохнет, накладывается золото и прижимается ватой для того, чтобы оно везде пристало. Когда работа совершенно высохнет, лишнее удаляется метелкой из перьев, заячьей лапкой или платком.

Гумми-аммониак, растворенный в уксусе, является очень хорошим грунтом для золотой фольги на дереве и на пергаменте и может также служить для наложения олова на отдельные части орнамента по темному, коричневато-зеленому, красно-коричневому или черному фону.

Для окраски под золото могут служить три вещи: 1) тинктура шафрана, извлечен-

ная при помощи винного спирта и сгущенная до консистенции сиропа или жидкого меда, в зависимости от оттенка золота, которое хотят изобразить; 2) алоэ—в пузыре, самое чистое и прозрачное и в стертом виде самое желтое, какое только можно найти, и 3) гуммигут. Алоэ хорошо растворяется в горячем дестиллированном уксусе, но на холоде осаждается и застывает. Его лучше растворять в очень хорошем винном спирте, прибавляя к этому раствору немного тинктуры шафрана. Наносить его (на лист) следует в горячем виде очень толстой мягкой и нежной щетинной или волосяной кистью с целью избежать бороздок при наложении краски.

Гуммигут образует слишком бледную желтую, которая с добавлением небольшого количества тинктуры шафрана превосходна.

Неудобство, которое встречается при наложении этой краски, состоит в том, что олово несколько жирно, благодаря чему краска собирается капельками. Это будет избегнуто, если хорошо просохшую оловянную фольгу протереть и отполировать очень мелко просеянной древесной золой или если все краски разбавлены очень хорошей водкой или винным спиртом.

Чтобы сделать орнамент, надо нарисовать по вашей белой фольге линии ламповой черной, черной из шотландского угля или из черного камня (мела), разведенных сиккативным лаком. Когда эти линии высохнут, прежде всего золотят фон названной выше золотой краской, затем обрамления или цветочный орнамент раскрашиваются венецианским лаком, очень хорошей смальтой или дестиллированной медянкой, причем первые два разводят яичным белком, превращенным в воду, а последнюю—дестиллированным уксусом. Из гуммигута и индиго можно составить

другой сорт зеленой, которая до некоторой степени прозрачна, как и положенное тонким слоем индиго. Что касается других красок, то они не прозрачны, хотя и не очень кроющи. Дайте наложенным краскам хорошо высохнуть и затем покройте хорошим белым прозрачным лаком, смешанным с небольшой частью отбеленного льняного масла, легко и ловко покрывая этим лаком при помощи длинной, мягкой щетинной или толстой и очень нежной волосяной кисти. Наконец, дайте вашей работе спокойно высохнуть.

Сгущенная и стертая рыбья желчь очень желта и прозрачна. Она будет еще лучше, если к ней прибавить немного тинктуры шафрана.

Делающие золоченые кожи для обоев не соблюдают таких церемоний. Они довольствуются тем, что накладывают на кожу серебряную фольгу, окрашивают линии обрамлений черным, вдавливают (железом) узор, покрывают фон зеленым, синим или красным и, когда все высохнет, покрывают лаком, состоящим из вареного с глетом льняного масла, окрашенного алоэ, приготовление которого приведено в другом месте.

Для желтого. Schitgeel или Pinke очень хорошо лессирует, а для того, чтобы делать его желтее, к нему можно прибавить немного лака, в зависимости от того, как краска будет выглядеть на палитре или на работе. Попробуйте Schitgeel с небольшим количеством тинктуры шафрана на винном спирте.

Изготовление карандашей всех цветов для живописи на бумаге

§ 337. Надо взять краски, очень тонко стереть их на камне и сообразить, какую примесь гипса может вынести каждая из них без значительного изменения.

Леонар, молодой фламандский художник, помощник г-на Кари, ученика г-на Ван Дейка. 31 июля 1634 г.

Одни допускают бо́льшую примесь, другие, как лак, например, меньшую,— Одни—половину, четверть, треть, другие— пятую или шестую часть. Прибавьте к вашим тонко стертым краскам приготовленного из алебастра гипса, пережженного до полной белизны, и сделайте с небольшим количеством воды (сохраняя меру) пасту, которую скатайте на ладони в форме карандашей.

Бумага для живописи должна быть тонирована. Если вы берете белую,—разведите немного печной копоти в воде, окуните туда бумагу, дайте просохнуть и пишите на ней. Или же (иначе) возьмите синюю или серую бумагу.

Т. М. Для того, чтобы краска держалась на бумаге, последняя должна быть сильно впитывающей; надо взять очень жидкого рыбьего клея или гуммиарабика или взбитого белка, смешанного с большим количеством воды, на поверхность которых в тазу или корытце кладут оборотной стороной лист, держа его с обоих концов и совершенно его не шевеля.

Клейкая вода, впитываясь в бумагу, смочит краску, не стирая ее, и, высохнув, она (краска) пристанет к бумаге.

Покрывание лаком: если это одежды, то без всякой подготовки ловко покрывают мягкой кистью лаком для иллюминирования (вероятно, с оборотной стороны). На лицах слегка прокройте водой с рыбьим клеем или лаком из гуммиарабика. Дайте просохнуть, затем покрывайте лаком.

По моему мнению, старый, уже бывший в употреблении гипс, белый, как снег, истолченный в мелкий порошок, лучше и не так сильно связывает, как только что пережженный, но его надо смешивать с молоком или с сгнившим клеем для того, чтобы у карандашей можно было делать тонкие кончики.

Посмотрите, что можно сделать с белым мергелем, с белым болусом, с мелом, который считается лучше всего, с гашеной известью, хорошо промытой и высушенной, и т. п. Земли, как болус, дважды пережженная охра или трепел (Trippelerde), английская коричневая, красная умбра и т. п. не требуют примеси, так же как и черный мел, лишь бы он был мягким.

Я бы хотел приготовить гипс или мел с отваром из какого-нибудь растительного вещества, приближающегося к краске, которую требуется сделать, например, для лака с бразильским (красным) деревом, для массикота—с лакмусовым лишайником, гуммигутом или шафраном, а также и с другими. Зеленая делается из пепельной или индиго, Schuidegrün или массикота с зеленой из немецких касатиков или соковой зелени, а затем смешивается, как сказано выше.

Для черного. Пропитайте ваш мел, гипс или гашеную известь очень черными чернилами без гумми, просушите, истолките в порошок; возьмите две части этого порошка, одну часть очень мягкого черного камня и три части черной из копоти и смешайте с молоком или гнилым (мездровым клеем).

Способ приготовления карандашей (пастели) г-на Ольмана—превосходного французского художника-пастелиста

§ 338. Веществом, из которого делается основа карандашей, является гипс, в больших пережженных кусках которого находятся два вещества: одно твердое, как камень, и из него получаются очень мягкие карандаши, которые ложатся, как сангина; другое вещество—несколько хуже, но все же очень хорошее, которое блестит, как

зерна морской соли. Извлеките и отделите эти вещества от остального и сотрите их в тонкий порошок, но лишь тогда, когда вы захотите этим работать, иначе толченый гипс, если он стар и изменился под действием воздуха, портится, гасится и не связывает. Возьмите краски и сотрите их на камне с водой, чтобы все было жидким, как вода, и когда будет хорошо смешано, насыпьте достаточное количество вашего гипса, чтобы связать, тщательно перемешивая шпателем, ножом или камнем для стирания так, чтобы все хорошо соединилось; потом соберите вашу пасту в длинную форму достаточной толщины, чтобы резать из нее карандаши, дайте пасте загустеть, просохнуть, а затем нарежьте на карандаши согласно вашему желанию очень тонкой и мелкой пилой и уложите их в очень чистую коробочку в сухом месте.

Если ваши карандаши не образуют четких линий из-за затвердения гипса, то нужно, стирая вашу краску с водой, натереть туда немного венецианского мыла, следя за тем, чтобы мыла не было слишком много; излишек его обнаруживается тем, что карандаши, высохнув, становятся блестящими, как будто бы они были отполированы; если же они хорошо сделаны, они должны быть матовыми, мягкими и ложиться, как самый мягкий мел, который только может быть.

Краски, которые осаждаются при помощи квасцов, как лак и Schuidegrün, очень тверды и требуют большего количества мыла, чем другие. Для того, чтобы сделать лаком разрез рта, очертания глаз и необходимые линии в тенях, намочите слегка карандаш языком или возьмите слегка смоченный платок, в который заверните на очень короткое время кончик карандаша; пользоваться им можно будет тотчас же.

Прекрасная зеленая составляется из хорошей пепельной лазури и Schuidegrün; если вы хотите, чтобы она была темной, прибавьте к ней немного индиго или возьмите только индиго и Schuidegrün с гипсом.

Для того, чтобы заставить пристать краски, возьмите не слишком проклеенную бумагу, пропускающую воду, намочите в очень чистой воде с рыбьим клеем и дайте ей просохнуть; сделайте вашу пастель, а затем, держа бумагу с двух концов, положите ее обратной стороной на очень чистую воду так, чтобы влага проникла насквозь, ловко снимите, дайте просохнуть, и ваша пастель будет вечной.

Возьмите совершенно сырую, приготовленную для выделки из нее табачных трубок глину, прибавьте к ней, каких хотите, красок и делайте карандаши достаточной длины, давая просыхать самим по себе. Этот материал можно получать во вполне готовом виде у всех рабочих гончаров.

Разговор с фламандским художником у милорда Ньюпорт 16 сентября 1633 (1638?)

§ 339. Очень сиккативное масло. Сварите на железной печке сильно высушенного или наполовину пережженного цинкового купороса, прибавьте его немного в льняное масло, дайте покипеть, процедите и сохраняйте.

На этом масле образуется твердая пленка, но под ней оно очень жидко; как я видел, оно красноватого цвета, но приближается к рыжему.

Сравните этот способ приготовления со способами капитана Саллэ в начале этой книги. Художник сказал мне, что это масло сохнет в 2 часа и что для того, чтобы заставить быстро сохнуть лак, нет ничего лучше; краска становится более яркой и

нисколько не портится. Подобным же образом оно может подмешиваться на палитре ко всем другим трудно сохнущим краскам.

Черный китайский лак приготовляется из указанного льняного масла, вареного с белым цинковым купоросом с прибавлением чернильных орешков. Эта смесь сильно чернеет и должна быть намазана согласно правилам искусства на слой черной из копоти. Сравните способ Хатье. Он говорит, что китайцы накладывают лак на работу довольно толстым слоем, предварительно размягчив его известным им средством. Затем они его выравнивают и полируют. Сравните вышеприведенный способ капитана Саллэ, который размазывает пальцем и затем полирует мелко истолченной окисью свинца или трепелом.

Его обычный лак для картин приготовляется из очень белого терпентина, очень светлого терпентинового масла и мастики. Он очень жидок и хорош. Сравни с лаком Адама Зузингера.

Этим лаком покрывают фигуры, краски которых впитались в холст, для того, чтобы сделанная и законченная работа была видна, ибо в том случае, когда краски прожухли, она видна плохо.

Одно ореховое масло также хорошо. Сравни лак Норгэта.

Янтарный лак

Делал в Лондоне в сентябре 1638 г. Георг Крудозиус, немецкий аптекарь.

§ 340. Возьмите очень чистого винного спирта и экстрагируйте тинктуру или растворимую сернистую часть светлого и прозрачного янтаря посредством многократного настаивания в песке. Поместите ее в дождевую или просто в чистую воду, а при более ценной работе—в дестиллированную воду. Дайте в течение нескольких дней осесть. Слейте вашу прозрачную жид-

кость наклоном или отделите ее от янтаря полосками войлока, дайте оставшемуся порошку высохнуть на белой промокательной бумаге или же на меле и сохраняйте в сухом месте.

Этот порошок очень хорошо растворяется в спиковом масле и в должном количестве образует превосходный лак, которым покрывают при помощи волосяной кисти; он очень хорошо сохнет и имеет прекрасный блеск. Растворение производится в зависимости от количества в ложке или (в сосуде) на печке, на очень маленьком огне; надо остерегаться, чтобы не загорелось, и все время мешать совсем чистой железной палочкой. Я бы прибавил туда льняного масла; было бы очень хорошо, если бы масло было сиккативным, как очищенное на солнце со свинцовыми белилами, или светлое масло с глетом, или сваренное белым кальцинированным купоросом. Но лак очень хорош и с одним спиковым маслом.

Испробуйте его с терпентиновым маслом, с нефтью, со скипидаром (Huyle de Raggia) в холодном или горячем виде.

Этот лак желт, и я думаю, что если окрасить терпентиновое или другое из указанных масел алоэ, или шафраном, или гуммигутом, или куркумой, или дегтем (по способу отца Шерюбен), то на серебре или на олове получится красивый золотой цвет.

Это экстрагирование смолы производится бензоэ, стораксом, но возможно также мастикой, сандараком или можжевеловой смолой. Если вы захотите сделать душистые лаки, попробуйте гуммилак, кардамон, гумми-армониак или индийский янтарь и т. п.

Быстро сохнущий лак г-на Белькам

См. выше описание лака, показанного мне г-ном Белькам, который дал мне посмотреть эффект с прибавлением белого сиккативного льняного масла.

§ 341. Возьмите $^1/_2$ унции очень светлого сандарака, истолките его в порошок, смешайте в глазурованном горшке с 1 унцией очень светлого венецианского терпентина и поставьте ваш горшок в сосуде или глиняной миске с песком на хороший огонь, настолько жаркий, чтобы песок накалился докрасна, что, впрочем, не кажется мне нужным. Когда ваша можжевеловая смола растает (чего в воде не бывает), прибавьте к этой смеси 2 унции терпентинового масла, очень белого и чистого. Смешайте и приготовьте ваш лак и сохраняйте его для того, чтобы им пользоваться.

Он хорош, но желт.

Т. М. Добавление $^1/_2$ унции на фунт хорошо сохнущего льняного или орехового масла сделает этот лак и всякий другой, который белеет и шелушится от воздуха и воды, очень крепким и прочным.

Г-н Белькам приготовляет этот лак в стеклянном сосуде или банке и говорит, что терпентин проходит сквозь глину и загорается, а стекло от жары не лопается. Он прибавляет масло лишь после того, как сандарак растопится; сняв с огня, вы можете дать раствору сандарака или лака немного остыть и затем поставить стеклянный сосуд в горячую воду; когда содержимое растает, добавьте масло и хорошо перемешайте.

Сиккативное масло

Краски, которые применяют на холсте, на тафте и т. п., это—киноварь, умбра и зеленая земля. Другие не годятся. Попробуйте английскую коричневую. Это масло очень сиккативно и может служить лаком на дереве, но совершенно не годится для холста или тафты, так как материя лопается. Но для того,

§ 342. Дайте кипеть в течение 4 часов на медленном огне $^1/_2$ фунта глета и 4 фунта льняного масла. Поместите это в железный горшок, такой величины, чтобы он был наполнен не больше, чем наполовину. Варите на сильном огне, пока смесь не будет так сильно дымить, что загорится от лу-

чинки. Когда загорится, снимите ее (с огня) и поставьте в какое-нибудь место вне дома, для безопасности, на случай, если оно убежит через край, однако так, чтобы туда не попадало дождя или сырости; когда масло будет гореть, окуните туда железную проволоку и дайте упасть капле на раковину для того, чтобы попробовать, когда смесь будет достаточно густой для вашей цели. Для того, чтобы потушить, вы должны закрыть горшок очень плотно приходящейся железной крышкой и дать ему постоять закрытым достаточное время, так как часто, если вы его слишком быстро откроете, смесь сама вновь воспламенится.

Наконец, масло следует процедить, если в нем попадается что-либо черное.

чтобы сделать всякий материал очень мягким, пережгите масло, как указано выше, без глета, и процедите.

§ 343. «Господину кавалеру де Майерну барону д'Обонн и первому медику короля, проживающему в Сен Мартинс Лэн в Лондоне.

Милостивый государь!

Мой брат написал мне из Парижа, что вы желаете иметь способ, каким я делаю клеенку (лакированный холст), сообщаю вам, как он делается:

Масло для намазывания тканей и кожи для того, чтобы они не промокали под дождем, согласно инструкции, данной мною г-ну Жозефу Петито. Т. М.

Я беру котелок, почти полный масла, и ставлю его на хороший жаркий огонь, пока он не вскипит; когда масло закипит, я его поджигаю, немедленно снимаю с огня и даю ему гореть, пока оно не станет довольно густым; после этого, затушив железной крышкой, я даю маслу наполовину остыть, а затем всыпаю в него истолченные специи, как-то: ирис, душистую лаванду, гвоздику и всякие другие душистые вещества; луковица также хорошо заглушает запах масла, которое я до того, как оно остынет, процеживаю; когда оно остынет, я прибавляю к нему умбру и другие краски. Что касается умбры, то я ее мочу

в хорошем уксусе, не вынимая до тех пор, пока не захочу ее стереть. Я ее вынимаю из горшка за час, а затем растираю ее еще раз гораздо лучше и крепче, чем сухую. Я нашел, что это лучшая краска, более сикативная и более гибкая. Я испробовал и телячьи кости, но этот состав сохнет не быстрее, чем умбра и пемза. Он сохнет медленно, даже когда его сделать жидким, как вода, и для его просушки нужно около 3 недель, если только просушка не производится на летнем солнце. Если прибавить (к маслу) свинцового сурика или глета, оно бы сохло гораздо быстрее, но это делает ткань тяжелой и неэластичной; все дело в том, чтобы иметь подходящее место на солнце и воздухе. Я испробовал всевозможные методы и нахожу этот лучшим. Я изготовил таким способом около 60 локтей ткани для плащей и капюшонов; она была очень гибкой, и видевшие ее во Фландрии и в Риме нашли ее хорошо сделанной. Если бы я мог найти ей хороший сбыт, я бы постарался хорошо приспособиться, чтобы делать ее в большом количестве и таким образом делать все лучше и лучше, достигая все большего совершенства, так как опыт в этом отношении — большое дело. Относительно тканей я думал еще о другом: если бы кто-нибудь мог изобрести очень гибкий клей, чтобы грунтовать холсты до того как их покрывать лаком, то от этого они бы стали гораздо легче, так как холст впитывает столько краски, что делает их тяжелыми при носке; кроме того, это сэкономило бы много краски. Возможно, что среди большого числа имеющихся у вас рецептов вы бы могли найти что-нибудь подходящее для этой цели, и я умоляю вас, если имеете подобный клей, сообщите мне рецепт; вы меня этим чрезвычайно обяжете, так как от этого ожидаю большого эффекта и экономии.

Я думаю, что тонкий крахмал, разведенный в легком водном растворе небольшого количества рыбьего клея или клея из обрезков перчаточной кожи, будет очень хорош для этой цели.

На-днях я вместо этого клея испробовал (следующее): я смочил холст до того, как покрывать его лаком, и дал ему почти наполовину просохнуть; это несколько препятствовало тому, чтобы холст впитывал так много краски, но надо бы найти материал, заполняющий поры. Я думаю, что в Англии теперь, должно быть из-за войны, много лиц, которые изготовляют подобные ткани. Я думаю, что если бы вы у них спросили об их способе, они бы вам в этом не отказали; тот, который мне ваша милость прислала для жженого масла, очень хорош, но существуют различные методы, и таким образом, т. е. благодаря знакомству со многими методами, мы могли бы иметь все более и более совершенный секрет. Одним из главных условий при этом лаке является то, что он лучше, если был давно приготовлен; вот все, что я до сих пор узнал при работе; если я открою что бы то ни было новое, я не премину вам об этом сообщить. Если вы узнали что-нибудь, касающееся золоченой кожи, я умоляю вас оказать мне вашу обычную милость, чем вы меня чрезвычайно обяжете. 14 янв. 1664 г. Женева».

Искусство приготовления водонепроницаемых тканей, гибких, нетрескающихся и неосыпающихся г-на Вольфэн

§ 344. Он мне сказал, что, испробовав для получения сиккативного масла все—и глет, и сурик, и свинец,—он нашел, что самое лучшее—просто чистое масло, выгоревшее наполовину.

Два лучших масла—льняное и ореховое, с той разницей, что льняное масло высыхает раньше и на своей поверхности образует пленку, а остальное сохнет медленнее, хотя в конце концов все же высыхает. Ореховое же масло высыхает пол-

ностью и в менее продолжительное время, примерно в три-четыре дня, гораздо лучше на воздухе и на солнце, чем в тени.

Способ пережигания масла состоит в том, что его ставят в железном или медном котелке или горшке на огонь (если имеется специальная маленькая печь, тем лучше); нужно, чтобы четверть или половина сосуда была пуста и чтобы масло умеренно кипело до того, пока оно само по себе не загорится (можно также его поджечь бумагой или зажженной свечкой); дайте гореть до тех пор, пока—если поместить каплю на ноготь или на тарелку—масло будет густым, как сироп или мед, но не настолько, чтобы его нельзя было легко намазывать волосяной кистью. Достигнув этой степени (густоты), потушите огонь крышкой и снимите ваш сосуд с огня, дайте вашему маслу остыть, но не совсем, и процедите его сквозь мешок или довольно плотную канву и сохраняйте для употребления.

Не сделайте ошибки, желая снять крышку до того, как пройдет сильный жар, так как ваше еще кипящее и дымящееся масло снова загорится с опасностью убежать через край, и если вы это делаете в комнате, может причинить пожар дома. Лучше это делать на земле и в какой-нибудь кухне внизу или в саду. Опасно, когда масло подымается на огне. Тогда его надо снять с огня, пока оно не перестанет кипеть, и затем поставить на огонь вновь.

Существуют лишь три краски, которые легко соединяются с этим маслом и очень хорошо ложатся на материю, особенно на шелковую, а именно киноварь, зеленая земля и умбра, как жженая, так и не жженая, которая, кроме того, помогает высыханию. Попробуйте другие земли, хорошо промытые и легкие.

Краски, имеющие в основе свинец, хорошо сохнут, но слишком корпусны и тяжелы.

Масло, сваренное с глетом, или слишком пересыхает и делает ткань ломкой и недостаточно гибкой, или остается клейким, что очень неудобно.

Книга об иллюминировании.

Сурик делает масло гораздо более сиккативным, чем глет. Достаточно ли загустеет вареное масло без горения (при более длительном кипячении), неизвестно. Оно станет очень сиккативным, если вы при кипячении прибавите к нему, все время мешая, порошка из пережженных добела костей бараньих ног или указанного порошка с пемзой. Дайте ему осесть и процедите сквозь канву.

Превосходная красная (которой это написано)

26 июля 1641 г. Непрочна, хотя очень хороша для этой цели и очень красива.

§ 345. Atriplex baccifera имеет ягоды, похожие на маленькие тутовые ягоды, обладающие сладким вкусом, приближающимся к землянике, красные, как коралл, вполне зрелые в половине июля. Нужно сорвать самые лучшие и красные и раздавить их в мраморной ступке очень чистым деревянным пестиком, прибавив к ним немного лимонного или цитронного сока.

На другой день все превратится в сок, кроме очень мелких семян, подобных семенам Psyllium.

Процедите этот сок сквозь полотно, а семена сохраните для посева. Растение разрастается больше, чем нужно. Прибавьте к этому соку для сохранения четверть хорошего винного спирта и немного гуммиарабика.

Я думаю, что эта краска может служить для окраски смоченного квасцами шелка, которого я покрасил два куска,—один

тафты, другой атласа. Цвет был очень красивый, сизый, но после стирки он слинял и стал красивого цвета цветов персикового дерева[1]. Если изготовить горячим способом, т. е. слегка прокипятив, то краска будет, вероятно, держаться лучше.

Попробуйте способы ее закрепления, обрабатывая шелк винным камнем, квасцами, нашатырем, чернильными орешками или прибавляя при окраске в красильной бане кошенили или зерен кермеса (grain de Kermes).

На полотне эта краска не держится и, будучи промыта простой водой, тотчас же сходит.

§ 346. Для закрепления красок возьмите сока, выжатого из лошадиного навоза, и когда будете иметь его достаточно, прибавьте с боб квасцов и столько же гуммиарабика, разбавляя этим какую хотите краску; высохнув, она будет держаться на дереве.

Фресковая живопись

§ 347. Прежде всего делайте картон, нанося на него краски в том же размере, как и на произведении, и дайте оштукатурить лишь столько, сколько можно сделать за день. В случае, если вы не найдете белил для фрески, вы можете взять хорошо гашеной извести, смешать и просушить ее с мраморной пылью, затем стереть эти два вещества вместе; из них получаются хорошие белила.

Вы можете применять всякого рода краски, кроме лака, киновари, сурика, массикота и Schuidegrün.

Из яичного белка и угольной черной можно сделать лак (для ретуши); вместо

[1] Fleur de pescher—розового цвета. У Бергера—Pfirsichfarbe—персикового цвета, что довольно неопределенно, так как плоды персиков бывают разных цветов. *Прим. перев.*

лака берите фиолетовую соль, являющуюся краской или родом земли, которую обычно добывают в Италии. Заметьте, что все краски, кроме фиолетовой и красно-коричневой, немного белеют.

Лак для выявления красок

§ 348. Для того, чтобы ретушировать фреску, когда живопись хорошо высохнет, возьмите взбитого яичного белка, разведите водой и троньте какой хотите краской.

Возьмите цветов красного мака, столките их сколько захотите, затем прибавьте туда немного негащеной извести, хорошо смешайте друг с другом, поместите в глиняный горшок и дайте гнить в погребе 15 дней, по истечении которых выньте ваши материалы из горшка, выставьте их на воздух, и у вас получится очень красивая пурпурная краска, которую называют Tournesol.

Очень красивое индиго

§ 349. Возьмите вполне зрелых ягод Sigillum Salomonis, вскипятите их с крепким щелоком, а затем удалите кожуру, которая всплывает наверх, ложкой или шумовкой и дайте еще кипеть, пока не уварится наполовину; потом в деревянный сосуд, вроде выточенной из одного куска на токарном станке деревянной миски, положите ceruse или крахмала и немного минеральных квасцов и налейте сверху указанную жидкость, пока не увидите, что все как следует, посинело; после этого оставьте жидкость поверх крахмала или ceruse на 4 или 5 дней. Когда это сделано, слейте воду наклоном и разложите крахмал или ceruse на черепицы для просушки. Если ваше вещество недостаточно сине, то прибавьте в него еще жидкости, как в первый раз; этим вы сделаете его настолько темным, насколько захотите.

Приготовление Schuidegrün золотистого цвета

§ 350. Для всякого щелока из золы виноградных лоз берите дождевую воду. На 3 пинты воды идет $^1/_2$ фунта золы. Когда ваш щелок хорошо прокипит, дайте ему постоять, а затем, когда он станет прозрачным, слейте прозрачную жидкость наклоном. После этого возьмите, сколько хотите, цветов дикого терна и ягод terra merita, положите их в полученный щелок, а затем, когда хорошо прокипит и окрасится, процедите. После этого возьмите ceruse, прибавьте туда немного квасцов и поместите в деревянный сосуд; далее налейте в него полученный отвар и дайте постоять 3—4 дня, после чего поместите на черепицу для просушки, и если краска, по-вашему, недостаточно интенсивного тона, налейте туда еще раз указанной жидкости и сделайте вашу пасту настолько темной, насколько захотите; вы достигнете, таким образом, прекрасных результатов.

ПРИМЕЧАНИЯ К РУКОПИСИ ДЕ МАЙЕРНА

Список красок для масляной живописи

При следующих здесь примечаниях использована для сравнения приблизительно одновременная литература: Van Mander. Schilderboeck, Harlem, 1604; De Bie. Het Gulden Cabinet Lier, 1661; Hoogstraaten, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, Rotterd., 1678; Beurs. De groote Waereld int Kleen geschildert, Amsterdam, 1693; брюссельский манускрипт Pierre Lebrun, 1635. Из позднейшей литературы наиболее подходящими оказались: Pernety, Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure, Paris, 1757; Watin. L'art du Peintre, Vernisseur, Paris, 1793 (немецкое издание: Der Staffiermaler, Leipzig, 1779).

Белые пигменты[1]: свинцовые белила (Blanc de Plomb, Ceruse) добывались из кусков свинца, подвергаемых действию крепкого уксуса; при этом используемый сосуд подвергается нагреванию (так называемый голландский метод). Тогда образуется уксуснокислая окись свинца, которая благодаря доступу углекислоты превращается в свинцовые белила—углекислый свинец (см. Bersch. Fabrication der Mineral—u. Lackfarben)., Хугстратен называет «Schelp-wit», упомянутые выше чистые свинцовые белила, в то время как ceruse—простые свинцовые белила—имели примесь мела или рода мергеля (белого болуса). По Пернети, под названием «свинцовых белил» торговцами продавались наполовину сфальфицированные ceruse—свинцовые белила.

«Маленькое изображение большого

[1] Примечания Бергера к трактату де Майерна в части пигментов оставлены почти полностью, в других частях значительно сокращены.

мира» говорит—если немецкая редакция верна—о белилах из устричных раковин для более тонких работ, которые надо предпочесть свинцовым белилам. Для масляной живописи они, однако, недостаточно корпусны.

Черные пигменты. Обыкновенную угольную черную Ван Мандер называет «smekool» (кузнечный уголь); она употреблялась для водяных и масляных красок и дает коричневатый тон. Употребительнейшими были черная из слоновой кости и костяная черная. Голландские художники заменяли слоновую кость моржовыми клыками. Хугстратен говорит об этой краске, как об изобретении Апелесса. Ламповую черную или черную из копоти добывали посредством сжигания маслянистых или смолистых веществ, причем копоть осаживалась на помещенную сверху пластинку. Земляная черная или черный мел является натуральным черным карандашом. Угольная черная изготовляется «из чистых углей», которые толкутся в ступке и тонко стираются на камне. Для этого служил главным образом липовый уголь и уголь из других мягких пород дерева. Пернети и Ватен перечисляют следующие сорта черных красок, частично совпадающие со списком де Майерна: ламповую черную или черную из копоти, черную из персиковых косточек, черную из слоновой кости, костяную черную, черную из виноградных лоз, синеватого оттенка. По Ватену последняя краска приготовлялась во Франкфурте, Страсбурге и других местах из жженых виноградных лоз и называлась «Франкфуртской черной».

Красные красящие вещества. Беурс описывает в главе о «красках живой натуры» палитру художника, пишущего тело, и в качестве единственных красных для световых частей называет «кино-

варь и лак». Хугстратен называет еще индийскую красную, коричнево-красную, киноварь и сурик. Вероятно под лаком надо понимать гуммилак, о котором наша рукопись говорит «как о лаке, происходящем из восточной Индии».

Лаками называются краски, добываемые посредством экстрагирования красящих веществ из отстоя. Хугстратену очевидно это определение известно, так как он кроме красного называет синие, зеленые и Schitgeel. Но обычно под «лаком» понимают красные лаковые краски, к которым принадлежат кармин, венецианский лак и т. п. Брюссельский манускрипт называет: «Rosette» и «Rose» из красного дерева (бразильское дерево); «la grosse lacque» из отбросов красной стриженной шерсти с бразильским деревом и «la fine lacque» того же приготовления без названного добавления. По Ватену различали следующие сорта: 1. Хороший венецианский или флорентинский лак, приготовляемый из остатков кошенили, из которой посредством растворения красящего вещества в щелоке и осаждения квасцами раньше добывался кармин. 2. Красный или Kugellack, приготовляемый из красного, бразильского дерева посредством добавления мела,иногда еще фальсифицировался крахмалом. Пернети называет три сорта: lacque fine de Venise, la lacque columbine и la lacque liquide. Киноварь была известна: натуральная, выкапываемая в ртутных копях—горная киноварь и искусственная, приготовляемая посредством сублимирования серы и ртути. «Голландская киноварь» была обычно фальсифицирована суриком. В продаже она называлась «vermillon pâle» (бледная киноварь) и считалась очень хорошей для масляной живописи, но раньше подвергалась очистке по-

средством многократной промывки в урине и винном спирте.

Английская красная, английская земля, красно-коричневая, является пережженой желтой или темной охрой (краска из окиси железа). Голландские художники делали краску ярче посредством гашения жженой краски в вине или уксусе.

Сурик (Minium, mine, Mennig) добывался посредством пережигания свинца. Это окись свинца Pb_3O_4. В живописи он употреблялся мало. Ван Мандер считает, что сурик, так же как медянка и аурипигмент, должны быть исключены из обращения.

Желтые красящие вещества. Ван Мандер называет четыре желтых краски, а именно: охру, массикот и два сорта аурипигмента. Хугстратен пишет: «Употребляемые нами желтые: светлая и темная римская охра, массикот и желтый лак. Иногда при блестящих драпировках может применяться и аурипигмент». De Bie называет: массикот, охру, и желтый лак; Beurs—королевскую желтую (желтый аурипигмент),светлую и темную охру, массикот, красный аурипигмент, светлый и темный желтый лак. Он отмечает, что массикот со временем темнеет. Ван Мандер также советует применять вместо этой краски хорошую светлую охру.

Для масляной живописи в XVII в. употреблялись, и следовательно были известны, следующие желтые пигменты.

1. Охра. Более или менее чистая натуральная глина, окраска которой зависит от большего или меньшего количества гидрата окиси железа (желтая охра) или окиси железа (красная охра), с незначительной примесью окиси других металлов и пр. Различали светлую, темную и красную охру. Итальянская охра имела наиболее золотистый оттенок; ochre de rue (de

rut, de rhut)—более темную окраску. Красная охра приготовлялась искусственным путем посредством пережигания желтой. Прусская охра манускрипта в других старых списках красок не упоминается. Лучшие копи охры в Германии находятся в Оккере у Гарца. Возможно, что это и есть «ochre de rhut». Ватен называет прусской красной жженую землю, похожую на киноварь.

2. Schitgeel англ. Pink, называемая также Beergelb и stil de grain—желтая лаковая краска, изготовляемая из ягод придорожного терновника или из корня Gilbkraut и Reseda luteola. Непрочность этой краски является причиной того, что составная зеленая превратилась в старых картинах в коричневую или чернозеленую. Пернети сожалеет, что краска не столь прочна, как красива.

3. Массикот—свинцовая желтая, приготовляемая из свинцовых белил в различных оттенках в зависимости от степени пережигания, светложелтая, лимонножелтая, золотистая. Химический состав: окись свинца (свинцовый глет). Из массикота посредством дальнейшего пережигания изготовлялся сурик (Mennige, Minium).

4. Аурипигмент (дословно пигмент золота)—желтый и красный сернистый мышьяк, нередко употребляемый для масляной живописи.

Синие красящие вещества. Хугстратен приводит среди синих пигментов: английскую, немецкую и Гаарлемскую пепельную синюю, смальту, синий лак, индиго и неизменяющийся ультрамарин. Следует ли под «пепельными», как это думает Истлэк, понимать и искусственные синие, неясно. «Синие лаки»—вероятно искусственные синие, добываемые, как наша бременская синяя, посредством осаждения раствора медных солей.

Вейерман замечает, что монотонная серая гамма в картинах Ван Гойена—не только вина художника, но и происходит от малой прочности, употреблявшейся в то время краски «Haerlem blauw».

В манускрипте названы следующие синие краски:

1. Смальта, синяя (или кобальтовое стекло), изготовляемая посредством плавления кобальтовой руды с кварцом и поташем (силикат кобальта). Пернети дает те же указания; продукт назывался так же «èmail bleu» (синяя эмаль).

2. Горная синяя, пепельная синяя, пепельная лазурь—натуральная, добываемая в медных рудниках медная лазурь (имеющая в основе карбонат меди); сравн. Azurro di Lamagna—Ченнини, гл. LX. По Ватену пепельная синяя прекрасно подходит для темперы; для масляной же живописи не годится.

3. Ультрамарин (настоящий добывался лишь из лапис-лазури) был наиболее ценимой старыми художниками краской. По своей химической природе это глина, получающая свою синюю окраску от до сих пор невполне выясненного соединения серы, подобно тому как охра—глина, окрашивается окисью железа.

Драгоценность краски обусловливалась материалом (лазурный камень—Lapis lazuli), сложностью обработки и незначительным количеством продукции (см. §§ 151, 152, 159, 169, 187 рукописи). Дюрер пишет в письме от 4 ноября 1508 г. (изд. Tausing, стр. 28): «Если Вы купите 1 фунт ультрамарина, то вы за него заплатите не меньше 100 гульденов, т. к. я не могу купить унцию хорошего (ультрамарина) меньше как за 10 или 12 дукатов». В 1593 г. унция стоила в Венеции 60 скуди. В своем списке цен Ватен (Париж, 1773) оценивает ультрамарин в 96 ливров за

унцию, пепел ультрамарина—48 л. фунт. После введения искусственного ультрамарина настоящего в продаже больше нет.

Относительно синих красящих веществ с давних пор существует путаница, и поэтому и обозначения неточны. Пернети идентифицирует, например, пепельную синюю с эмалевой синей (смальтой) и с искусственной лазурью, которая под названием «èmail» привозилась из Голландии в тонко стертом виде. Сорт, импортируемый из Германии, был грубее и назывался «azur a poudrer»; она была дешевле и меньше похожа по цвету на ультрамарин, чем названная выше. В трактате Боэтиус де Бут называется армянский лазурный камень (в Германии Bergblau). Повидимому часто смешивали медную лазурь (Bergblau—горная, минеральная синяя) с лазурным камнем (ультрамарин); сравн. примечания Ильга к Ченнини, стр. 158. Шеффер (Нюренберг, 1669) приводит в своем списке красок отдельно лазурную синюю и минеральную (горную) синюю; последняя также встречается под названием пепельной синей; под пепельной лазурносиней надо обычно понимать минеральную синюю (натуральный медный карбонат).

4. Beis или Bice искусственные синие краски по Меррифильду, идентичные с итальянскими Azurro di biadetti Боргини и Бальдинуччи.

5. Из остатков от приготовления настоящего ультрамарина добывалась еще в качестве добавочного продукта менее хорошая синяя — пепел ультрамарина (приготовление указано у Хохгеймера). «Как краска она имеет меньшую ценность, чем ультрамарин, бледна, с легкокрасноватым оттенком, но все же вполне пригодна для употребления и так же, как ультрамарин, обладает свойством никогда не выцветать».

Коричневые краски. Ван

Мандер рекомендует для теней тела зеленую землю, умбру, кельнскую землю и асфальт. Хугстратен говорит лишь о «темножелтых лаках». De Bie называет при составлении палитры умбру и асфальт: «Возьмите на палитру всевозможных красок, хороших и простых (т. е. дорогих и дешевых), однако невыцветающих, смешанных с маслом, т. е. красную или вермильон (киноварь), немного умбры, массикота, немного охры, хорошую зеленую, лак, Schitgeel и ceruse, ультрамарин и смальту, лазурно-синюю и сурик, свинцовые белила и асфальт».

Beurs называет умбру, кельнскую землю. Нашему автору известны следующие:

1. У м б р а, которая состоит из окиси марганца, кремнекислого гидрата окиси железа и глины и является таким образом темной охрой с большим содержанием окиси марганца. Жженая, она дает глубокую, блестящую коричневую краску, похожую на асфальт.

2. А с ф а л ь т (земляная или иудейская смола)—натурального происхождения; он растворяется в горячих маслах и часто служит в качестве живописной краски.

3. К е л ь н с к а я з е м л я (коричневый угольный перегной), под которой надо также понимать кассельскую землю или коричневую Ван Дейка (ср. Field: Chromatographie, немецк. изд., стр. 158 «Коричневая Рубенса»).

4. Б и с т р, который добывается посредством настаивания или вываривания копоти в воде; тонкий порошок, получаемый посредством многократного отмучивания и при стирании дающий теплокоричневый тон.

З е л е н ы е к р а с к и. Хугстратен сожалеет, что для зеленого нет такой хорошей краски, как для других цветов: зеленая земля слишком слаба, медянка слиш-

ком жестка, а пепельная зеленая слишком непрочна. Beurs замечает, что зеленые тона обычно смешивались из синей и желтого лака, причем последний мало удовлетворял автора.

Зеленая земля, судя по примечанию на полях, видимо, была красящим веществом, осаждаемым на испанских белилах, но это не зеленый лак, как соковая зелень или зеленая из лилий (ириса), которые в качестве зеленых красок приводит Ватен. Судя по дальнейшим указаниям, речь идет скорее о содержащем медь растворе, пригодном для употребления,—искусственной синей и искусственной зеленой. Под испанской белой или blanc de Bougival Ватен понимает натуральный белый глиняный мергель, который мягче обычных меловых белил, т. е. нашу белую глину, каолин, bolus alba. Де Майерн указывает на ее применение для окраски стен комнат.

Методы отбелки масла и как сделать его более сиккативным описаны в рукописи много раз: №№ 23—25, 28, 29, 31, 33—36, 52, 119, 202—204, 208, 255, 258, 293, 296, 298—300, 307, 312, 313, 316, 317, 320, 322, 339, 342—344.

Льняное масло добывается из семян льна посредством выжимки холодным и горячим способом. Ватен считает лучшим масло прозрачное, тонкое, пахнущее, как амбра, и горькое на вкус. «Чем оно более горько на вкус, тем оно легче сохнет, и тем меньше разрывов или трещин образуется в красках». Лучшее привозилось из Голландии; импортируемое из Фландрии часто фальсифицировалось. Для отбелки его ставили в течение лета в оловянном сосуде на солнце.

Ореховое масло выжималось из лесных орехов. Художники употребляли масло, добываемое при вторичной отжимке. Оно светлее льняного, но не так легко сохнет.

Маковое масло добывалось из черного макового семени; оно светлее оливкового масла, без запаха, с незначительным привкусом.

Спиковое или лавандовое масло добывается посредством дестилляции из лаванды. Берут или одни цветы (лавандовое масло) или все растение лаванды целиком (спиковое масло). Масло—светложелтого цвета с приятным запахом. Добавление его к синим краскам имеет целью избежать изменения тона, явления, общего при жирных маслах; оно же, как эфирное масло, испаряется почти целиком. По той же причине считается неподходящей примесь масла к индиго. См. в рукописи замечание Ван Дейка о нанесении синего и зеленого с гумми, разведенным водой а tempera.

О лаках и их приготовлении см. соответствующий раздел во 2-й части. Лаки на эфирных маслах, которые, благодаря значительному добавлению бальзама, становятся медленно сохнущими и не очень твердыми. Растворение терпентиннового бальзама в нефти возможно требовалось в качестве средства для разжижения при работе. Интересно примечание на полях с NB. Рубенса. Де Майерн, видимо, говорил по этому вопросу с Рубенсом. Возможно, что весь абзац принадлежит последнему; ср. § 328.

К § 23—24. Все старейшие попытки очищать масла и делать их более сиккативными основаны на опыте. В новейшее время к этому подходят с научной точки зрения, не пренебрегая и старыми сведениями. Масла для живописи требуют прежде всего очистки от слизистых веществ, что производится или посредством длительного отстаивания или путем фильтрования. Солнце одновременно очищает и отбеливает масло. Лучшая высыхаемость достигается

уменьшением содержания воды (выпаривание, уваривание) и посредством введения окисляющих средств (свинцовый глет, сурик и т. п.); ср. § 6. Различие между жирными (недестиллированными) и летучими маслами автору, видимо, не было точно известно.

К § 41. Зеленая из ирисов, приготовление которой подробно описывает Пернети; берут лишь лиловые лепестки «Iris nostras», которым дают некоторое время постоять в раздавленном виде и затем заливают раствором квасцов. Соку или дают загустеть или собирают его в кусочки полотна. Подобным же образом извлекаются краски из других растений.

Соковая зелень (verd de vessie), применяющаяся еще и в настоящее время, приготовляется из сока желтых незрелых ягод терновника; их толкут и предоставляют на несколько дней брожению; красящее вещество осаждается при помощи добавления квасцов (или квасцов с поташем в соотношении 4 частей сока на $^1/_2$ части соли). Сок выпаривается до загустения и помещается в пузыри животных, отсюда и название—verd de vessie. Для масляной живописи краска не подходит, но долгое время применялась для миниатюрной и темперной живописи как в Италии, так и на севере (см. Неаполитанский кодекс и Болонский манускрипт).

Verd de terre bleu (синяя зеленая—земля)—искусственная минеральная синяя, изготовляемая посредством осаждения раствора медного купороса и т. п. способами. Как видно из примечания, опыт де Майерна не удался, и он счел рецепт неправильным; это говорит о малой надежности эмпирических методов. Здесь для осаждения очевидно надо было взять царскую водку (т. е. азотную кислоту и аммиак), содержащую растворенную медь,

как правильно указывает последняя фраза. Действительно, подобный раствор меди дает с гашеной или негашеной известью зеленый или синий осадок, в чем легко убедиться на опыте. Так называемая бременская синяя, бременская зеленая, известковая синяя—такого рода искусственные синие, содержащие в качестве красящего вещества медь.

По Гоффману (Farbenkunde, стр. 108) сок ириса дает (если к нему не прибавлять квасцов) синюю краску; то же—и цветы обыкновенного полевого мака, лепестки которого давят и смешивают с несколькими каплями раствора поташа.

Tournesol, синий растительный лак из Krebskraut (раковая трава)—Crozophora tinctoria, очень ценился средневековыми миниатюристами.

Лакмус, красящее вещество из лишайника; при брожении лишайника с гнилой мочой образуется красная краска, при помощи добавления извести осаждается синее красящее вещество.

Индиго, известное, синее, красящее вещество из Jndigofera, растворяется в винном спирте.

Гуммигут, желтая смола одного остиндского дерева, ее можно применять в акварели или при искусственном превращении в лаковую краску в масляной живописи. Сушеные незрелые ягоды терновника применялись для окраски в желтый цвет тканей, кожи, бумаги и т. п. Спелые ягоды черники дают темнофиолетовый сок, из них же, как известно, приготовляется зеленая краска.

К § 46. Bresil Presilgen—Больца фон Руфах, или красное дерево, уже в древности импортируемое из Индии, дает красную лаковую краску. В Страсбургском манускрипте оно называется Brisilholz. Красящее вещество экстрагируется при помощи ще-

лока и осаждения при помощи квасцов. Южноамериканское красное дерево (фернамбуковое дерево) дает так называемый венецианский лак Kugellack—флорентинский лак.

Cyanus—синяя, из васильков. Синяя из черники.

Tournesol является собственно красящим веществом из rosophora, но в средние века краска часто заменялась или фальсифицировалась суррогатами, например соком черники, соком тутовых ягод. Краска называлась в Париже и Ломбардии Tournesol, в Германии—Tüchlein blau, красивая светлосиняя краска, которой в жидком виде пропитывали кусочки полотна и затем сохраняли в сухом виде (см. Ченнини, гл. 161). Приготовление из тутовых ягод при помощи квасцов указано в Kunstbüchlein (Augsburg, 1535, стр. 12), где названы и другие синие растительные краски из Holderbern, Heydelbern, Attigbeer и Kornblumen. Ср. Страсбургский манускрипт (132).

К § 101. В рукописи упомянуты следующие смолы:

1. Мастика—вытекающая сама по себе или благодаря сделанным надрезам смола мастичного фисташкового дерева, добываемая главным образом на острове Хиосе. Растворима в маслах, винном спирте, эфире и терпентиновом масле.

2. Сандарак, смола из ветвей и стволов вечно зеленого дерева (Gallitrus quadrivalvis, juniperus) растворяется в горячем винном спирте, маслах и терпентиновом масле.

3. Гумми-анимэ, смола из растущего в Бразилии локустого дерева, растворяется в винном спирте.

4. Гуммилак (шеллак), смолистая масса, вытекающая сквозь пробуравленную кору различных остиндских деревьев

(фикус и др.) Он поступает в продажу в виде палочек или зерен и содержит еще красно-коричневое красящее вещество, которое может быть экстрагировано посредством щелока. Осадок бывает различных оттенков—от золотистого и рыжеватого до коричневого. Шеллак совершенно растворяется в спирте.

5. Амбра (янтарь)—смола ископаемого дерева, находимая или выкапываемая в береговых песках, главным образом в Остзейском крае. Янтарь почти не растворяется в винном спирте и с трудом—в жирных или эфирных маслах.

6. Бензоэ (душистый Asand) вытекает в виде белого и коричневеющего на воздухе сока из пораженной коры растущего в Индии, Сиаме и др. местах бензоэвого дерева.

Теперь применяется главным образом в парфюмерии и для курительного порошка. Бензоэ растворяется в винном спирте в желтоватый лак.

Некоторые из упомянутых смол, как мастика, сандарак, растворимы как в жирных, так и эфирных маслах; посредством добавления эфирных масел (терпентиновое, спиковое масло) к масляным лакам последние разжижаются, так что возможно множество вариаций; кроме того, терпентиновое масло смешивается с петролем. Поэтому надо различать масляные лаки, лаки на эфирных маслах и спиртовые лаки.

§ 116. Искусственное приготовление синих красящих веществ для замены драгоценных лазурей было задачей, которую многократно пытались разрешить старые алхимики. То что основой для этого может служить медь, им было известно из опыта. Подобные искусственные синие упомянуты уже в указаниях для живописи миниатюры в Маррае clavicula; они повторяются почти во всех позднейших соб-

	Свинцовые белила (почернели)		Мел (осыпался и несколько почернел)
Полированное серебро (почернело)	Полированное золото (золото на красном грунте)	Матовое серебро (черное)	Матовое золото
	Серебро в порошке (черное)		Золото в порошке
Костяная черная (Coru. Ceverinum ustum)		Костяная черная (Nigrum pinastri)	Кельнская земля
	Черная из липового угля	Печная копоть	
Шафраян	Английская свинцовая желтая (почернела)	Светлая охра	Темная охра (очень темная краска)
Аурипигмент	Красный мышьяк (красивая желтая цвета кадмия)	Желтая из ягод (Succus Maule	Schitgeel (хорошо сохранилась)
Сурик (черный)	Киноварь (хорошо сохранилась)	Брабантский лак (красный кармин)	Парижская красная (светлый крап)
Ржавая коричневая (красно-коричневая краска)	Presilium (грязно-краснова-тый)	2. Preselium (грязный и бледный)	Венецианский лак (красивый красный лак)
Медянка (хорошо сохранилась)	Медянка (более тем-ный оттенок)	Горная зеленая (хорошо сохранилась)	Зеленая лазурь (хорошего глубо-кого зеленого тона)
	Два вида зеленой из сока (желто-коричневая)		2. Specimina (бледножел-тая)
1. Лазурь (хорошая)	2. Лазурь (хорошая)	3. Лазурь (хорошая)	1. Смальта 1. Минеральная
2. Минеральная (горная, синяя)	Индиго	Лакмус (красно-фиолето-вая)	Mirtillorum Succus (светлая сине-фиолетовая)

раниях рецептов и фигурируют как в списках красок Боргини, Ломаццо под названием Azurri d'artifcio, так и в алхимической литературе XVI—XVII вв. Даваемый здесь рецепт соответствует способу, приведенному в № 137; при этом ошибочно упущена содержащая медь медянка, вследствие этого, как это указано в примечании на полях, опыт де Майерна не удался. В §§ 150, 156, 157 какое бы то ни было вещество, дающее синий пигмент, отсутствует, так что или рецепты ошибочны или для получения краски должны были применяться медные сосуды. Другие искусственные синие (§§ 135—137, 143, 144, 149, 153—157) большей частью итальянского происхождения; см. Birelli, Alchimia nova, Франкфурт, § 1503.

К § 182. Это сопоставление проб красок в оригинале очень интересно, так как из него видна тогдашняя красочная шкала и одновременно степень прочности акварельных красок. Под каждой надписью накрашен образец соответствующей краски в размере 10-пфенниговой монеты. Здесь с некоторыми примечаниями приводится список в том же порядке, как и в оригинале.

Затем следуют смешения красок друг с другом, например «Смешанная пурпурная из красного и синего», и «Сурик с 1-й синей, 2-й синей, 3-й синей, 1-й минеральной, 2-й минеральной, индиго и лакмусом»; также киноварь, парижская красная, брабантский лак и красно-коричневая, смешанные с упомянутыми выше; затем синяя, смешанная с желтой, медянка с шафраном, свинцовой желтой, светлой и темной охрой, желтой из ягод и Schüttgelb. С указанными выше красками смешаны также минеральная зеленая, лазурь, соковая зелень. Наконец, смешаны еще коричневая с синей. Пробы красок сох-

ранились плохо и почти все имеют грязный и непривлекательный вид.

К § 215. О наброске рисунка см. указания Вазари о применении картонов у итальянцев—у Ван Мандера, «Введение», гл. VII, стих. 9 (о переводе рисунка—там же, стих 16).

Брюссельский манускрипт содержит по этому поводу следующее: «Рисовать углем и карандашом, делать контуры, набросать первую композицию и в грубых чертах фигуры, набросать первые линии, делать набросок карандашом, мелом, углем, свинцовым суриком или киноварью или изображать фигуры на бумаге чернилами. Набросать первый замысел на холст, затем, не торопясь, добиваться совершенства, вырисовывая каждую отдельную часть; изображенное снимается и стираются неправильные линии рисунка, а главные черты всегда остаются для руководства в начатой работе».

К § 217—219. О тушовке красок сохранились и указания Альбрехта Дюрера, опубликованные д-ром Фузе по лондонской рукописи (Dürer's Briefe und Handschriften, Nürnberg, 1893, стр. 326). Под заголовком «О красках» мы читаем: «Итак, если ты хочешь писать рельефно, так чтобы обманывать глаз, ты должен хорошо знать краски и различать их при письме, т. е. понимать. И так ты пишешь 2 платья или плаща, один—белый, другой—красный. И ты тушуешь по изломам, т. к. все предметы, которые кажутся нашему взгляду изгибающимися и выпуклыми, имеют свет и тень. Там, где бы этого не было, все казалось бы плоским и в такой фигуре можно было бы различить лишь отличающиеся друг от друга цвета. Поэтому, если ты тушуешь белый плащ, его надо тушевать не такой темной краской, как красный. Было бы невозможно, чтобы у белого предмета по-

лучались такие же темные тени, как у красного, за исключением того, что там, куда свет совсем не попадает, всякая вещь черна, так как во мраке ты не можешь различать цветов. Поэтому в таком случае, даже если речь идет о белом предмете, ты правильно употребишь для тени совсем черную, в этом не будет ошибки, но это встречается очень редко. Ты должен также остерегаться, когда ты пишешь что-либо какой-нибудь краской—будь то красная, синяя, коричневая или смешанная, сделать краску в светах настолько светлой, что они будут выпадать из ее основного тона. Например несведущий человек рассматривает твою живопись и в том числе красную одежду и говорит: «Посмотри, мой друг, как эта одежда в одном месте красивого красного цвета, а в другом на ней белая краска или бледные пятна»; это плохо, и ты сделал неправильно. Ты должен написать красный предмет таким образом, чтобы он был везде красным, и все же казался выпуклым, то же и по отношению ко всем прочим краскам. В тенях так же надо остерегаться того, чтобы можно было сказать: красивая красная запятнана черным. Поэтому заботься о том, чтобы оттенять каждую краску краской, которая к ней подходит. Например, я накладываю желтую краску; если она должна остаться таковой, то ты ее должен тушевать желтой же краской, но более темной, чем основной тон. Если ты ее оттенишь зеленым или синим, то она уже теряет свой тон и перестает называться желтой, а становится «переливчатой», подобно тому как мы имеем шелковые одежды, сотканные из цветов, например, коричневого и синего, коричневого и зеленого или темножелтого и зеленого, а также каштанового и темножелтого, или синего и кирпичнокрасного, а также кирпичного и коричне-

вого, и разного рода других цветов, которые как мы видим перед глазами, так и пишут. На изгибах цвета разделяются, так что их можно различить; так и нужно писать. Там же, где ткань лежит плоско, виден лишь один цвет. Но тем не менее, когда ты пишешь такой шелк и тушуешь какой-нибудь краской, например коричневую синим, синюю—где следует—надо оттенять еще более насыщенной синей. Часто также встречается, что эти шелка в тенях выглядят коричневыми, как тогда, когда перед тем, кто одет в такое платье, стоит другой. В таком случае эту коричневую надо тушевать более насыщенной коричневой, а не синим. Как бы то ни было, при тушовке ни одна краска не должна выходить из пределов данного цвета».

К § 301. Красочная фабрика бр. Гейль и К° в Шарлоттенбурге приготовила лак, пущенный в продажу под названием лака Рубенса. На впитывающем (клеевом) грунте последний оказался вполне пригодным на плотной основе—в меньшей степени, так как добавление терпентинового бальзама затрудняло полное затвердение. Однако голландские художники считали важным как раз терпентиновый бальзам, так как он фигурирует во многих рецептах рукописи. Хугстратен—ученик Рембрандта—в своем «Jnleyding tot de hooghe Schoole der Schilderkonst, Rotterdam, 1678, пишет: «onzen vernis van terpentin, terpentin oly, en gestooten mastix gesmolten, is bequaem genoeg tot onze werken»; он, видимо, имел всеобщее применение и как лак, и как освежающее средство, и для примеси к краскам. Ср. § 11—совет окунать во время работы кисть в смесь терпентинового масла и терпентинового бальзама и смешивать с этим краски; § 239 приводит тот же лак с заменой терпентинового масла спиковым. Схожие рецепты имеются в Брюссельском

манускрипте. В новейшее время рекомендуется вместо терпентинового копайский бальзам (смолистое вещество, вытекающее из надрезанного ствола Copaifera Langsdorffii, Бразилия).

К § 328. Обыкновение Рубенса стирать краски стерпентином(скипидаром)и писать с тем же эфирным маслом, как оно описано здесь,объясняетжидкуюманеруеготехники и необыкновенную прозрачность его картин. Однако одно терпентиновое масло (по крайней мере нами называемое таким образом дестиллированное масло) не имеет достаточной связующей силы для живописных целей, и Рубенс, вероятно, прибавлял к этому еще какое-нибудь масло или лак. Ср. так же примечание на полях в конце главы (§ 11), согласно которому Рубенс имел обыкновение окунать при работе кисть в раствор венецианского терпентина в скипидар. Замечание Рубенса, которое также относится к терпентину (скипидару) и терпентиновому маслу и нефти имеется еще в § 7 (NB г-на Рубенса). Насколько вся глава может быть отнесена к технике Рубенса сказать трудно; возможно, что даваемая там смесь терпентинового бальзама с нефтью —лак, «который никогда не шелушится и хорошо сохраняет цвет красок», может быть причислен к живописным средствам Рубенса, но уверенности в этом нет. То же можно сказать о конечном предложении, в котором в качестве лучшего лака названо осветленное на солнце с свинцовым глетом сиккативное масло. Видимо де Майерн подробно говорил по этим вопросам с Рубенсом, который часто писал и говорил по-итальянски, на что указывает и итальянский язык рецепта.

О технике Рубенса (по сходству многих его картин между собой в этом отношении) можно сказать следующее: прежде всего надо различать основу—дерево или холст;

при первом Рубенс предпочитал белый (меловой) грунт и писал на дереве даже очень большие картины. Надо, однако, заметить, что перед тем, как писать, он покрызал этот белый грунт тонким слоем нейтрального тона, серебристо-серого или коричневого, как считают, для того чтобы скучная чистота не стесняла его фантазии. Фактически этот серый или коричневатый тон грунта, покрывающий всю доску, служил имприматурой, подготовляя общую тональность. На дереве Рубенс очень часто выбирал серую имприматуру, которая, как мне кажется, делалась клеевой краской; так как последняя очень быстро сохнет, Рубенс мог тотчас же покрыть ее лаком или маслом, и свободными мазками писать свою композицию на этом «увлажненном» грунте; если же предположить, что эта имприматура делалась масляными красками, то его столь сильно насыщенные скипидаром (терпентином) краски растворяли бы этот грунт, который бы загрязнял наносимые на него краски. На многих его часто бегло набросанных эскизах эта краска грунта местами видна в нетронутом виде и поэтому очень вероятно, что здесь могла быть применена клеевая, т. е. водяная краска. Возможно даже, что клеевой грунт просто протирался (при помощи губки) угольной черной, разведенной обыкновенной водой, причем достаточная связь краски достигалась благодаря растворению грунта. Что клей нередко применялся для грунтовки мы видим из указаний де Майерна в § § 13 и 332 относительно техники Ван Дейка.

Если же серая грунтовка делалась масляной краской, то перед живописью в настоящем смысле слова—для того чтобы избежать указанного выше растворения серой краски—должно было иметь место длительное просыхание. На холстах Ру-

бенс применял жемчужно-серую тонировку, (наносимую одновременно) с масляным грунтом, часто также цвета умбры (умбра, охра и белила), которую почти всегда применял Ван Дейк. Здесь серое, так же как коричневое, служило общим тоном: в первом случае серое служит в качестве полутона облаков или переднего плана, иногда— будучи покрыто тонким слоем краски, во втором случае коричневое действует одновременно, как теплый теневой тон, лишь слегка прописанный полукроющими пигментами. Для самой живописи Рубенс, как это видно из предыдущих указаний, применял масляные краски с большой примесью терпентинового бальзама и терпентинового масла, иногда—с добавлением лака; можно считать, что то же имело место и при прописываемых им картинах, начатых его учениками. За исключением подобных «ретушей», технику Рубенса можно назвать живописью a la prima по уже тонированному грунту, причем в качестве практического момента цветной основы можно еще указать возможность делать рисунок белым мелом. Другие виды рисунка, применявшиеся в более ранние периоды, перевод или рисунок пером, в картинах Рубенса не встречаются. О технике Рубенса можно найти отдельные намеки у Descamps «La vie des Peintre» (1 т.); у Montabert «Traitè Complet» и т. п.; более многочисленные указания—у Истлэк, Меррифильд, Мериме, Людвига и др. Хорошо техника изложена у Frimmel: «Handbuch der Gemäldekunde», Leipzig, 1894, стр. 52.

К § 332. С этой главой, одной из интереснейших во всей рукописи, ср. еще разговор де Майерна с Ван Дейком 20 мая 1633 г. (т. е. полгода спустя) в §§ 13, 296 и 299 о методе Ван Дейка по отбелке льняного масла. Истлэк (стр. 307 и след.) приводит по новой копии одной английской руко-

писи XVII в., содержащей рецепты от Ван Дейка до Неллера, ряд указаний, относящихся к маслам и лакам Ван Дейка. Копия не имеет обозначения имени, оригинал же ее остался неизвестным, так что вся ответственность падает на копииста. Здесь приводятся рецепты, относящиеся к Ван Дейку по Истлэку.

«Для того чтобы сделать сиккативное масло Ван Дейка, возьмите полторы или лучше—2 унции свинцовых белил и пинту льняного масла; поставьте масло в большом глиняном сосуде на огонь, постепенно прибавляя белила, чтобы масло очень медленно закипало, пока все не разойдется, затем масло очистите процеживанием и оставьте в покое».

Пишущий добавляет: «Это масло следует употреблять свежим. У Ван Дейка его всегда приготовляли дома, и он никогда не держал его больше месяца; после этого времени оно начинает терять свои хорошие качества: считают, что Корнелиус Янсон, так же как и Ван Дейк, употребляли это сиккативное масло».

Вот указание:

«О приготовлении мастичного лака Ван Дейком. Возьмите 1 фунт тщательно выбранной мастичной смолы и поместите ее в глиняный сосуд с 2 фунтами терпентинового скипидара. Поставьте на горячий песок или другой жар, недостаточный для того, чтобы скипидар кипел: держите на нем (все время хорошо мешая) пока смола не разойдется. Возьмите с огня и дайте постоять, пока содержимое не остынет, Затем лак должен быть слит и отделен от могущих быть в нем мельчайших загрязнений. Лучше всего приготовить сразу известное количество этого лака и держать его в плотно закупоренных бутылках так, чтобы они как можно больше подвергались действию солнечного жара. Это сде-

лает его прозрачным и улучшит его цвет пропорционально количеству времени, в течение которого его будут так держать. Возьмите 1 фунт этого лака и полпинты сиккативного масла; хорошо смешайте их друг с другом, влейте в бутылку, слегка кипятите на огне в течение четверти часа, после чего смешение будет полным; если же лак при варке будет свертываться, его надо снова поставить на огонь и кипятить до тех пор, пока он при остывании не будет больше свертываться, а станет похож на белое желе». В другом месте читаем: «Он (Ван Дейк) держал все свои краски сухими, кроме белил, которые стирались с ореховым маслом и держались под водой. Его краски смешивались при употреблении с маслом и лаком (описанными выше)». О сэре Питере Лели рассказывается, что «его краски, так же, как у Ван Дейка, стирались с водой и сохранялись сухими, кроме белил, которые раньше стирались с водой, а затем с ореховым маслом и для употребления сохранялись под водой». (Копиист далее замечает: «В той же рукописи сказано, что Даниэль Сегерс, живописец цветов, употреблял в качестве связующего Страсбургский терпентин, сваренный с ореховым маслом»).

Манера письма Ван Дейка в общем мало отличается от таковой Рубенса; для своей имприматуры он предпочитал теплого тона грунт, тонированный умброй или серым, смешанным с охрой, который давал ему в портрете возможность более быстрой работы. В трактовке тела он благодаря этому при помощи полукроющих красок достигал мягкости переходов и прозрачности глубины; корпусные света, видимо, как и у Рубенса, накладывались с прибавлением к маслу при стирании красок или на палитре мастичного лака. Согласно указаниям де Майерна Ван Дейк часто на-

носил лазури и зеленую с гумми или рыбьим клеем a tempera, для того чтобы придать этим краскам больший блеск и светосилу,—метод, который не был перенят ни одним из его современников. Какие белила надо подразумевать под «exquisiten»—неясно. Примечание на полях Ван Зоммера ссылается на § 205, содержащий схожие указания.

Ссылку на обыкновенный живописный лак (состоящий из венецианского терпентина и терпентинового масла) я считаю достойной внимания, в связи со следующим указанием; грунтовка «клеем и водяными красками у картин» еще была употребительна, так как на таком клеевом грунте применение венецианского терпентина уместно и целесообразно, при плотном же масляном грунте—в меньшей степени.

ПРИЛОЖЕНИЕ К РУКОПИСИ де МАЙЕРНА

Меры и вес

Французский вес:

24 грен = 1 денье;
3 денье = 1 гро;
8 гро = 1 унции; 8 унций = 1 марке = 2 квартеронам;
2 марки = 1 фунту.

Итальянский вес:

24 грен = 1 скруполо;
3 скруполо = 1 драхме;
3 драхмы = 1 унции;
12 унций = 1 фунту = 12 унциям империала или $^3/_4$ обыкновенного.

Немецкий вес:

4 драхмы = 1 лоту;
2 лота = 1 унции;
3 унции = 1 марке;
2 марки = 1 фунту.

Французские меры:

Старая парижская кварта = 2 пинтам;
1 пинта = 2 шопинам;
1 шопин = 2 полусетье.

ЧАСТЬ IV

Источники XVIII в.

ЧАСТЬ IV

ИСТОРИКИ XVIII в.

I

ФРАНЦУЗСКИЕ И АНГЛИЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

Высшей точкой расцвета нидерландской техники живописи мы должны считать середину XVII в. Величайший гений этого времени, Рубенс, умер в 1640 г., его достойного ученика—Ван Дейка—уже через год тоже не было в живых. Рембрандту же было суждено еще в течение трех десятилетий дарить миру свои великие произведения, а целый ряд других художников поднял искусство XVII в. на ту высоту, которую она сохранит на все времена. Стоит назвать лишь несколько имен, как Ван дер Хельст, Остадэ, Вуверманн, Поттер, Рюисдаль, Терборх, Нетшер, Виникс, и вспомнить их многочисленные произведения для того, чтобы представить себе степень высоты, которой достигла живопись того времени.

Если мы будем придерживаться установленного в предыду-

щих главах положения, что техника живописи стояла на одном уровне с ее эстетическим совершенством, то не видно причин, почему бы художники не могли сохранить технических достижений, посредством которых они создавали шедевры и видели, как их создавали другие. Поэтому задача нашего специального исследования в отношении дальнейшего развития техники живописи может состоять лишь в том, чтобы исследовать, насколько сохранились традиции, и установить причины изменений, имевших место в этом направлении. При этом можно считать установленным, что за временем величайшего расцвета обычно должно следовать время некоторого упадка, как это имеет место при всяком культурном развитии. Насколько это, естественно, проявляется и в искусстве здесь нет надобности объяснять подробно. Легко понять, что находятся подражатели, которые заимствуют лишь внешне особенности великих гениев, доводя это до крайности, или используют достижения своих образцов постоянным их ремесленным повторением. Благодаря этому обобщенность и свобода кисти Рубенса превратились у его подражателей в плоскость и грубость, интимность «Kleinmaler» стала мелочной зализанностью и манерностью. В чистой технике живописи также проявляется реакция, которая должна быть включена в круг нашего исследования, поскольку она отражается в источниках.

Что касается XVIII в., то на его протяжении хорошие традиции, несомненно, удержались, но на первом плане стоит уже не нидерландское искусство—наследниками великих нидерландцев стали скорее французские художники. Для того, чтобы охарактеризовать высокий расцвет искусства во Франции во времена Людовика, стоит лишь назвать таких художников, как Риго, Вивьен, Ватто, Ланкре, Буше, Шарден, Фрагонар. К концу этого столетия значительный подъем в области искусства на основе голландских традиций можно наблюдать и по ту сторону канала. Наибольшей высоты достигает портрет в лице таких художников, как Рейнольдс, Гейнсборо и Лоренс. Германия, оправившись после ударов 30-летней войны, не отстает от своих соседей. Ходовецкий, Рафаэль Менгс, Граф, Лиотар, так же как и Анжелика Кауфман, могут быть смело сопоставлены с названными выше. У итальянцев в качестве представителей хорошей старой школы могут быть названы непревзойденный фрескист Тьеполо, а также Каналетто.

Если же будем рассматривать литературу о живописи и специально о технике живописи, то мы найдем главным образом произведения по теории и эстетике. Жерар де Лересс, Дю Фрес-

нуа, де Пиль, Ричардсон и многие другие дают лишь ученые рассуждения, из которых о чисто технических вопросах ничего не узнаешь. Поэтому наше внимание должно быть направлено на те литературные произведения, которые рассматривают искусство с более ремесленной точки зрения. Подобные книги имеются в литературе каждой нации, и только они одни дают нам возможность сделать заключение о состоянии техники.

А. ФРАНЦИЯ

Как уже было замечено, о технике французской живописи первой половины XVIII в. можно сказать, что она тесно примыкает к нидерландской технике XVII в.; колористические проблемы остались те же, и лишь в формах выражения произведений перешло нечто от французского духа. Однако для вышеприведенного утверждения нет прямых указаний, потому что непосредственных источников для этого периода нет, так как лишь в 1757 г. появилось первое известное печатное произведение по этому вопросу под заглавием: «Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure» (Карманный словарь живописи, скульптуры и гравюры), автором которого был бенедектинский монах Ант. Жоз. Пернети. Автор хотел здесь дать — в составленной в алфавитном порядке книге — по технике искусства то, что большие энциклопедии давали по общим знаниям. Кроме того, он в довольно длинном введении дает все, достойное внимания в общей связи, рассматривая при этом материал по отдельным техникам. Метод, правда, не нов, но очень целесообразен, так как относительно каждого заглавного слова можно найти все желательные сведения о художественном выражении, художнике и технических деталях. Лексикон Пернети оказал нам, таким образом, значительную помощь в том, чтобы составить себе представление о красочном материале (см. примечания к рукописи де Майерна) и дает также возможность ознакомиться с техникой того времени.

«Практический трактат», являющийся предисловием нашего автора к его словарю, после краткого исторического введения и общего обзора техники живописи рассматривает раньше рисунок и его виды, как пером, так и цветным и обыкновенным карандашами и т. п. на белой и тонированной бумаге, а затем темперную технику со всем применяемым красочным материалом; на этом здесь следует несколько остановиться.

Темперная техника (гуашь) пользуется различными красками, смешанными с животным клеем или гумми. Кроме театральных декораций, для более крупных произведений темпера теперь

почти не применяется. Она изгнана из дворцов и храмов, так как ее считают непрочной, неприятной для глаза и к тому же более сложной по сравнению с другими техниками. В жилых помещениях она служит для исполнения украшений стен и находит применение лишь у живописцев-обойщиков, не соответствуя, однако, своему назначению, ибо такие расписные обои бледнеют и выцветают, и через известное время от них не остается ничего, кроме вымазанного неопределенными красками холста. Этому общему нелестному суждению о темперной технике Пернети в дальнейшем изложении противоречит, так как причиной неудач оказывается лишь недостаточное знание этой техники. Пернети обязан знакомству с приведенными ниже деталями (которые он рекомендует художникам) знаменитому (в своей области) художнику Жозефу Игнасу Парросель. Исполненная на хорошо высохшем гипсовом грунте, темперная живопись через 6 месяцев становится столь крепкой, что противостоит сильнейшему дождю. Удивительно, пишет Пернети, что художники так пренебрегают этой техникой. Никакая другая техника не допускает использования всех мыслимых красок, и даже умбра, которая для масляной живописи непригодна, становится в темпере чудесной краской. Также и пепельная синяя, сомнительная в масляной живописи краска, становится в темпере прелестной и приобретает первое место, так как может применяться вместо ультрамарина. Все остальные краски также пригодны для темперы, кроме аурипигмента, который в ней так же мало пригоден, как и в масляной живописи. Трудности этой техники состоят главным образом в том, что при повторных прописках нижний слой легко может раствориться, и поэтому надо стараться заканчивать с первого раза.

Связующим веществом для темперы служит перчаточный клей, который приготовляется из остатков белой кожи или обрезков пергамента посредством длительного размягчения и вываривания. Его всегда следует применять теплым (но не горячим, как кипяток) и не слишком крепким, так как иначе краски шелушатся. Для той же цели служит растворенный в воде гуммиарабик; с ним краски кажутся несколько живее, но не настолько, чтобы гумми следовало предпочитать клею. Темперой работают на покрытых гипсом стенах, дереве, холсте и ею пользуются для маленьких работ на обыкновенной плотной бумаге или на пергаменте. В больших размерах ею расписывают лишь картоны для обоев.

На хорошо просохшую стену наносят сначала два слоя горячего клея и, если стена несколько шершава или неровна, к

клею прибавляют мела или испанских белил, чтобы выравнять ее посредством этого грунта; затем ее, насколько возможно, ровно выскабливают, после чего расписывают. Холст раньше покрывают слоем горячего клея с водой и проходят, после высыхания, пемзой. Затем следует грунтовка клеем и белым мелом, которую в свою очередь гладко отшлифовывают пемзой. Дерево покрывают двумя слоями горячего клея и затем пишут теплой клеевой краской. Бумага и пергамент подготовки не требуют.

Когда контуры сделаны мягким углем, их обводят при помощи кисти акварелью и накладывают основные тона, на которые затем легко наносят света и тени, и заканчивают произведение. Если при ретуши нижняя краска не воспринимает верхней, что бывает довольно часто, то к краске прибавляют немного бычьей желчи. Иногда темперу украшают золотом. Для этой цели сначала пробуют, достаточно ли в краске клея, т. е. не стирается ли она. Если это так, то ее посредством очень мягкой кисти покрывают слоем чистого прозрачного клея, нигде не проходя по два раза. Затем при помощи острой кисти на те места, где должна быть позолота, наносят протраву, называемую «Batura», из довольно крепкого перчаточного клея с примесью меда и как только протрава подсохнет, покрывают золотом в листках. Через несколько дней лишнее золото удаляют посредством очень мягкой щетинной кисти.

Если хотят сделать темперную живопись нечувствительной к воде, то ее можно покрыть сначала хорошо взбитым яйцом, а после высыхания — стойким к воде лаком. После этих указаний Пернети дает список подходящих для темперы материалов, а в двух следующих главах пишет о фресковой живописи и мозаике. Затем следует очень подробная глава об энкаустике, которая из-за предложений графа Кайлюса возбудила большой интерес в парижских художественных кругах. Об этих попытках реконструкции сказано в I томе настоящего сочинения. Какого-либо влияния на технику живописи эти опыты не имели.

В следующих главах Пернети переходит к масляной живописи, преимущества которой сравнительно со всеми другими методами он подчеркивает. По приводимым сведениям интересно проследить, насколько традиции голландской живописи XVII в. сохранились во Франции. Относительно служащих для стирания красок масел он дает следующие подробности: «Все краски, какими пользуются для живописи этим способом, стираются и смешиваются с ореховым маслом, которое по своей природе масло сохнущее. Льняное масло употребляют только для грунтовки, так как оно много желтее и жирнее. Ореховое масло

заменяют также маслом из белого мака, называемого «huile d'oliette», оно очень светлое, прозрачнее орехового и в такой же мере сохнущее».

«Некоторые краски, стертые с этими маслами, никогда не высыхают или сохнут очень медленно. В качестве средства против этого к данным краскам прибавляют немного белого купороса, высушенного на железной пластинке и также стертого с маслом. Так как, однако, купорос является солью, то справедливо можно опасаться, что он от сырости растворится и при высыхании может образовать на поверхности живописи род муки, чем испортит красоту живописи. Поэтому стали искать других сушащих средств».

«Наиболее употребительное в настоящее время масло называется жирным или сиккативным маслом. Оно состоит из орехового масла, сваренного на слабом огне в глиняном горшке с хорошо стертым с тем же маслом свинцовым глетом; свинцового глета берут 8-ю или 10-ю часть. Маслу дают кипеть лишь очень медленно, чтобы оно не почернело, когда оно начнет густеть, его снимают с огня, посильнее сбивают деревянным шпателем, добавив немного воды, и после того, как оно осядет, употребляют в дело. Горшок должен быть наполнен маслом лишь наполовину, так как при кипении оно сильно пенится, и нужно воспрепятствовать тому, чтобы оно убегало. Некоторые прибавляют, кроме глета, еще кусок лука, думая, что от этого масло будет более жидким».

«Немного этого масла прибавляют к трудно сохнущим краскам, как ультрамарин, лак, стиль де грен, к угольной черной и, особенно—костяной черной и черной из слоновой кости, которые требуют его больше всего, так как они труднее всего сохнут. К смесям со свинцовыми белилами сиккативного масла прибавляют меньше, так как свинцовые белила сами по себе сиккативны. Вообще краски летом сохнут быстрее, чем зимой».

«Масляными красками пишут на дереве, на меди и других металлах, на стенах, на необработанной (суровой) тафте и холсте. Употребление холста почти вытеснило все другие материалы, хотя иногда пишут и на других материалах»

Для того, чтобы приготовлять доски для масляной живописи, их промазывают с обеих сторон перчаточным клеем; это делается с обеих сторон для того, чтобы избежать набухания дерева. Как только клей высохнет, сторону, на которой будут писать, хорошо проскабливают рашпилем и грунтуют обе стороны посредством мягкой кисти клеем, смешанным с белым мелом. Этого белого грунта накладывают 2 или 3 слоя, всякий

раз давая предыдущему хорошо высохнуть. Со стороны изображения последний слой, как только он высохнет, выравнивают, проходя по нему сырой губкой. Эта побелка закрывает все поры дерева. Наконец, грунтуют еще тонким ровным слоем масляной краски. Для этого смешивают обыкновенные свинцовые белила с небольшим количеством Braunrot и угольной черной, так что получается несколько красноватая серая. Многие, когда первый слой высохнет, наносят еще второй слой этой грунтовки и отшлифовывают пемзой или скоблильным ножом. Приготовленные таким образом деревянные доски гораздо ровнее холста и служат для мелких, требующих тщательности работ.

Медные доски подготовляются так же, как для гравирования, но не так тщательно выравниваются. Их покрывают два или три раза масляной краской, которая должна служить грунтом, и когда последний слой еще немного сыр, бьют по нему ладонью, для того чтобы достигнуть мелкой зернистости, при которой краски лучше пристают.

Перед тем, как писать на сухой стене, ее промазывают тремя или больше слоями кипящего масла, пока стена не перестанет впитывать, затем грунтуют меловыми белилами или крепко стертой с маслом красной охрой или другой земляной краской.

Некоторые штукатурят известью и мраморной пылью или цементом из толченого кирпича, выравнивают лопаткой и затем пропитывают кипящим маслом. Затем приготовляют в глиняном горшке смесь из греческой смолы, мастики и обыкновенного лака, намазывают обыкновенной щетинной кистью на стену и сглаживают горячей лопаткой. На это наносят указанный выше грунт, на котором и пишут.

Другие делают первый слой штукатурки из извести, кирпичного цемента и песка; когда этот слой нанесен и просохнет, наносят второй, состоящий из приблизительно равных частей извести, цемента и железных опилок, причем все одинаково просеивают и смешивают с яичным белком и льняным маслом. Эта штукатурка (по указанию Филибия) становится столь крепкой, что не оставляет желать лучшего. Тот же специалист советует делать и сглаживать всю штукатурку зараз, для того чтобы не образовалось щелей, что легко имеет место, если работа производится с перерывами. Когда такая штукатурка готова, ее грунтуют так же, как остальные.

Холсты должны быть новыми и иметь возможно меньше узлов. Их натягивают посредством маленьких защипок для тетрадей на деревянный подрамок, прикрепляя холст к толще подрамка. Пернети упоминает в качестве «нового изобрете-

ния» подрамок на клинках. Когда холст натянут, его проклеивают густым, как студень, перчаточным клеем. Разведенный водой клей намазывается широким ножом для того, чтобы закрепить мелкие волокна холста и заполнить мелкие поры. После этого холст шлифуют пемзой и наносят грунт тонированной, неизменяющейся краской, как например, коричнево-красная, которая является натуральной землей. Грунтовку наносят специальным ножом возможно тонким слоем краски, стертой на ореховом или льняном масле; после высыхания шлифуют пемзой. При желании этот слой покрывают для достижения серого тона вторым грунтом из свинцовых белил и небольшого количества угольной черной. При этом надо заботиться о том, чтобы слой краски был возможно тоньше, чтобы холст не стал ломким и наносимые на него краски лучше сохранялись. Поэтому (как добавляет Пернети в статье своего лексикона под заголовком «Imprimer»), если холсты не грунтовать, а писать по ним после простого проклеивания, краски лучше сохраняются и остаются гораздо красивее. На некоторых картинах Тициана и Паоло Веронезе видно, что они писали масляными красками по грунтовке клеевыми красками, благодаря чему их картины остались гораздо живее и свежее: клеевой грунт впитывает в себя масло из красок и краски делаются от этого гораздо красивее, так как масло значительно ослабляет их живость. Поэтому тот, кто хочет, чтобы краски его картин (хорошо) сохранялись, должен употреблять возможно меньше масла, держать краски густыми и прибавлять к ним во время работы немного спикового масла, которое тотчас же (улетучивается), но в процессе работы служит для того, чтобы краски были жиже и лучше ложились.

Некоторые художники пишут без всякого грунта, прямо по чистому холсту для палаток и вместо грунта делают жирный подмалевок. Суровая тафта не требует грунтовки. Для того, чтобы писать по гипсовой штукатурке, после того как стена была пропитана одним или двумя слоями кипящего масла, достаточно прокрыть ее один или два раза желтой охрой или красно-коричневой, смешанных со свинцовыми белилами.

Многие художники, добавляет Пернети в своем предисловии, избегают всякого клеевого грунта, так как влага растворяет клей, и картины осыпаются. Они довольствуются тем, что покрывают непосредственно грунтом и промазывают холст с оборота, чтобы защитить его от сырости. Этот метод, называемый «marouflеr», состоит в том, что оборотная сторона про-

крашивается краской, смешанной с загустевшим маслом, которое остается в сосуде для кистей и посредством усиленной варки делается густым и клейким [1]. Росписи плафонов, исполняемые на холсте, также смазывались с оборота этой смесью. По просыхании массы картину прикрепляли к стене маленькими гвоздями, которые потом удалялись. Посредством этого метода «marouflеr» картины, правда, защищались с оборотной стороны от сырости, но их нельзя было скатывать, а также переносить на новый холст и дублировать. Автор затем повторяет, что многие художники предпочитают писать лишь на белом клеевом грунте, так как они считают, что всякий масляный грунт, кроме белого, портит краски, которые на него наносятся. Во всяком случае на подобных (клеевых) грунтах краски сохранялись в полной чистоте и свежести, но такие картины скатывать нельзя, и сырость, так же как и сухость, является причиной их осыпания.

Для того, чтобы избежать прожухания—впитывания грунтом,—рекомендуется наносимые краски хорошо «импостировать» и писать полными красками. На подготовляемом холсте делается белым мелом рисунок (причем подразумевается тонированный грунт), а когда рисунок закончен, начинают подмалевок красками.

Красочный материал для масляных красок состоит из применяемых и во фресковой живописи (кроме известковых белил и мраморной пыли) охры и натуральных земель, жженых охр, английской красной, сангины и неаполитанской желтой, а кроме того, еще свинцовых белил, двух сортов свинцовой желтой, светлого и желтого массикота. Королевские желтые (желтый и красный аурипигмент) в виду их непрочности лучше совсем исключить. Далее называются: киноварь, хороший лак, берлинская лазурь, которая со временем становится зеленоватой, жженая ламповая черная, костяная черная и черная из слоновой кости, желтые лаки, которых в виду их непрочности лучшие художники избегают; умбра и сурик—неудобные краски, так как они «проступают»; кармин и ультрамарин—самые прекрасные, но и самые дорогие краски, но без них нельзя обойтись; лазурь или смальта изменяются от масла; для подмалевка одежд, лессируемых ультрамарином, часто применяют индиго, смешанное с белилами; медянка со временем становится черной и служит лишь сиккативом для черных

[1] Из таких остатков масла приготовлялась и протрава, применяемая для позолоты—«or couleur».

красок; упоминается еще веронская зеленая земля, горная зеленая, (искусственные) пепельные зеленые, и наконец, для ретуши и для коричневых тонов—асфальт.

После этого Пернети пишет о стирании красок на каменной плите при помощи куранта, об очистке плиты перед тем, как стирать другую краску, чистым маслом (причем остатки масла и красок сохраняются в особом горшке для приготовления «or couleur ou le maroufler»), о расположении красок на палитре и приготовлении кистей, смесей красок и т. п. Затем он подробно пишет о подмалевке и дальнейших прописках; первый имеет целью лишь придать корпусность и эффект краскам. Но всегда берут тотчас же соответствующие цвета, которые должны иметь и последующие прописки, так как от изменения утерялась бы свежесть колорита, а там, где этого нельзя избежать, надо проложить многократное чистое «импасто» для того, чтобы избежать проступания нижнего слоя. Чем меньше на картине берегут краски и чем меньше краски смешиваются друг с другом в работе (отчего живопись становится «замученной»), тем живее и свежее сохранится картина. Не следует также подражать тем художникам, которые делают подмалевок своих картин и затем заканчивают, лишь тонко и равномерно его пролессировывая; таким образом, работу можно, правда, быстро закончить, но со временем картины становятся живописно «тупыми» и кажутся как бы покрытыми туманом. При ретуши надо лишь углублять темные места, световые же части должны быть прописаны целиком.

Если краску накладывать на недостаточно просохший нижний слой, то она прожухает; то же происходит если писать по свежезагрунтованному холсту; поэтому, чтобы видеть правильный тон краски, прописываемое место надо раньше протереть маслом. Если хотят узнать просохла ли живопись, то на нее надо довольно сильно подышать на близком расстоянии, и если она воспринимает дыхание, то это значит, что она высохла. Прожухшие картины покрываются вместо лака взбитым яйцом, так как лаком картину следует покрывать лишь тогда, когда она совсем готова и хорошо высохла.

Наконец, Пернети пишет еще о золочении на масляном грунте и разных методах реставрации. Странно то, что глава «Лак» не дает деталей приготовления лаков, и только в общей части говорится, что основу лаков образует терпентин. Мастика, сандарак, копал, однако, в соответствующих местах упоминаются в то время, как глава «лак» содержит исключительно указания относительно лака для грунтовки досок для офортов.

Введение заканчивается особыми главами о миниатюре, живописи по стеклу, эмалевой живописи (по указаниям Нери, Кункеля и Меррэ) и о пастели.

Словарь Пернети до некоторой степени отступает от дидактических книг о живописи; он очень мало интересуется «эстетикой» высокого искусства, хотя автор сумел избегнуть и стиля чистых рецептов. В подобных книгах чувствовалась потребность; это видно из того, что книга была переведена на другие языки, а также из появления других схожих книг. Одна из таких книжек озаглавлена: «Рассуждение о всех видах практической живописи» (с указанием для смешений красок и особым руководством для писания пейзажей). Во многом и притом в главных частях она является не чем иным как повторением «Traité pratique» Пернети. При этом надо заметить, что ее автор де ла Хир не только списывает, но многое и улучшает; так например, он старается восполнить несколькими соответствующими главами только что отмеченный нами пробел в отношении рецептов лаков. Мы там читаем: «Для масляных картин приготовляют различные лаки; их главными составными частями являются очень светлый венецианский терпентин и терпентиновое масло; однако надо подбавлять еще другое вещество, которое бы вызывало высыхание, так как иначе терпентин всегда останется вязким и клейким. Лучший сиккатив—белый и очень прозрачный гуммилак, который растворяют на слабом огне в терпентиновом или спиковом масле. Затем его процеживают сквозь (платок) и тогда называют сиккативным лаком. Количество или дозы этих специй точно определить нельзя; однако можно взять 1 лот терпентина, 4 лота терпентинового масла и один лот сиккативного лака. Эти три ингредиента вливаются в стеклянный пузырек и варятся около четверти часа в горячей воде. Пузырек ставят в воду до того, как последняя нагрелась, чтобы стекло нагрелось одновременно с водой и т. д».

Против правильности перевода вышеприведенного места возникают некоторые сомнения, так как «гуммилак», т. е. шеллак, не растворяется в терпентине, но выражение «сиккативный лак» дает возможность предположить, что французские художники XVIII в. понимали под этим названием эссенции—лаки на летучих маслах—в отличие от сиккативного масла (huile sécative), под которым подразумевалось вареное со свинцовым глетом ореховое или льняное масло. То же обозначение мы находим в другой, также переведенной с французского, книге «Рассуждение о красках и их применении в искусстве и ремесле». Лейпциг, 1779, где мы читаем о лаках: «Их существует

несколько видов: например сиккативный лак, который состоит из смешанных между собой спикового и терпентинового масел и сандарака; белый лак или венецианский лак, состоящий из терпентинового масла, терпентина и мастики и т. д.

Из приведенных указаний мы видим, что традиция приготовления лака, как это описано в рукописи де Майерна, во Франции сохранилась и в следующем столетии. Кроме того, из дикционера Пернети видно, что подготовка деревянных досок (клеем и мелом с последующей тонкой масляной грунтовкой) соответствует хорошей старинной нидерландской манере просвечивающих «olyachtig primuersel» Ван Мандера. Взгляды же относительно грунтовки холстов—так же как и раньше относительно клеевого мелового и масляного грунтов—колеблются. Льняное масло в XVIII в., видимо, вовсе не применялось в красках для масляной живописи, его заменяли ореховым, а иногда маковым маслом.

Наибольший же прогресс техники живописи в XVIII в. мы видим в области прикладного искусства и декоративной живописи, которые могли развиться благодаря непомерному росту роскоши во времена Людовика XV, когда знать и светское общество Парижа состязались в роскошной отделке своих дворцов и загородных резиденций. Богатые золоченые или росписанные деревянные облицовки стен и дверей, всякого рода лакированная мебель, фантастические сани, городские экипажи и кареты и т. п. требовали громадного количества умелых рабочих рук, которые призывались со всех концов Европы для того, чтобы дать здесь свои лучшие достижения. Декоративная живопись, (Staffiermalerei), служащая для украшения зданий, мебели, экипажей и т. п., в которую входила окраска, золочение и лакировка, переживала свой золотой век. То что эти мастера прекрасно владели своим ремеслом, еще и теперь доказывают роскошные interieur'ы, превосходные золоченые и разукрашенные деревянные работы во дворцах, монастырях и музеях. Любовь к лаковым работам, частью китайского, частью индийского происхождения, побуждала наших художников—ремесленников XVII и XVIII вв. к подражанию китайским работам подобного рода. Благодаря этому стремлению искусство лакирования было более подробно изучено и была положена основа нужного для этого изучения ремесла. Ясную картину этих попыток можно себе составить, если перелистать многочисленные указания «для китайского индийского или настоящего лака» в книгах по искусству начала XVIII в. и сравнить их с позднейшими указаниями по этому вопросу. Каждый думал, что он,

наконец, открыл «настоящий китайский и индийский лак», так как считали, что красота лаковых работ зависела лишь от примененного состава. Однако постепенно из этих многочисленных попыток все же выработалась система лакировки, хотя и не идентичная китайской, но все же родственная ей по внешнему виду работ.

Лучшее представление о положении и искусстве французского декоративного живописца дает известная книга Ватена «Искусство живописца, позолотчика и лакировщика» (Париж, 1753, и позднее во многих изданиях). Уже в предисловии к первому изданию книги «L'art de faire et d'employer le vernis» Ватен полемизирует против своих предшественников, писавших по этому вопросу, в особенности против итальянца иезуита Бонани и книг «Dictionnaire oeconomique», «Secrets concernants les arts et metiers» (Брюссель, 1766) и «Parfait vernisseur».

Сам он рассматривает вопрос с точки зрения ученого практика и дает подробный учебник, обнимающий все встречающиеся в его специальности предметы с точки зрения тогдашних знаний, описывая их с большой обстоятельностью. При этом он следует определенной системе и всегда раньше описывает технологию материала, а затем методы его применения, сообщая читателю все, достойное знания. Таким образом мы узнаем со всеми подробностями о положении фабрикации красок и лаков в середине XVIII в. с указанием фальсификаций и приемов, принятых в различных мастерских. Наиболее подробно, само собой разумеется, описаны лакировочные работы, исполнявшиеся различными способами. Среди них есть методы, которые теперь применяются лишь немногими мастерскими и частично вытеснены новыми. Такова, например, покрытая лаком темпера «à la Chipolin» (от итальянск. cipolla—маленькая луковица), называемая так потому, что при первом проклеивании дерева употреблялись головки чеснока; этой лакировкой пользовались для деревянных осветительных приборов, дверей и мелкой мебели; для экипажей и крупной мебели находила применение «la peinture à l'huile vernie-polie», идентичная с теперешней масляной лакировкой. Затем следует прием, называемый «blanc vernipoli à l'huile» для деревянных работ и ускоренный метод (peindre au vernis). Главным во всех этих методах является тщательная подготовка и ремесленная ловкость при нанесении и шлифовке отдельных слоев краски и лака (часто до 12 слоев краски и 7—8 слоев лака).

С особой осторожностью поступают тогда, когда речь идет об имитации китайского или японского лака, или при исправле-

нии подобных работ: описывается как приготовляется нужный для этого черный лак, как делаются выпуклая живопись, арабески и т. п., как накладывается золото и серебро и «авантуриновый грунт», как производится шлифовка отдельных слоев лака и т. п.

Но совершенно тот же упрек, который Ватен делает своим предшественникам, должен быть сделан и ему самому, так как настоящий китайский и японский лак приготовляется из другого материала, а именно из добываемой из некоторых непроизрастающих в Европе видов сумаха (Khus vernicifera, Khus succedaneum и др.) смолы—гумми. Несмотря на то, что во времена Ватена уже имелись более точные сведения о настоящем характере китайского лака, особенно благодаря сообщениям патера Энкарвиль, еще недостаточно уяснили себе разницу в различии материала и ограничивались лишь имитацией. К работе живописца декоратора и прикладника относилась и обширная область золочения, в которую наравне с продолжением старых традиций было внесено и много усовершенствований. Мы находим еще применение всех старых методов блестящей и матовой позолоты, но рядом с ними и новые—со спиртовыми лаками, так же как и смешанные методы, подобно «греческой позолоте или полированной масляной позолоте».

В это время мы видим большое распространение прикладной живописи для мебели, отделки помещений и пр.; одновременно с этим большое число технических достижений, которые раньше еще входили в круг живописца-художника, теперь переходят в мастерские художников-ремесленников, лакировщиков и позолотчиков. В истории техники живописи[1] это обстоятельство не следует упускать из виду.

В. АНГЛИЯ

Тяжелые внутренне-политические осложнения, гражданская война и последовавшая за ней борьба за английский трон были

[1] Небезинтересен приводимый Ватеном в конце книги список тогдашних (май, 1773 г.) цен. Краски в обработанном виде стоили: свинцовые белила 4 ливра фунт, толченая охра 4 су, другие земляные краски—в зависимости от качества от 8 су до 8 ливров, кармин—24 ливра унц., венецианский лак 96 ливров фунт, ультрамарин 96 ливров унция, второсортные фракции ультрамарина 43 ливра фунт, чистое светлое льняное масло 1 фр. за фунт, ореховое масло 14 су, терпентиновое масло 15 су, «vernis gros» (грубый лак) для стирания красок—6 ливров. Стертые на масле свинцовые белила для первой грунтовки—10 су фунт, «teinte dure» 2 ливра, свинцовые белила «preparé poúr réchampir»—4 ливра и т. д.

неблагоприятны.и для искусства и для художников Англии второй половины XVII в. После времен Карла I естественно последовал период упадка. Призванные к этому двору голландские художники (Белькам, Янсенс, Митенс, Форстерман и др.), итальянец Джентилески и его дочь Артемизия покинули Англию (лишь Ван Дейк остался до своей смерти — 1641 г.), в которой они при наступивших неблагоприятных обстоятельствах не могли найти работы и вернулись на родину. Лишь в начале XVIII в. при Вильгельме Оранском наступили более спокойные времена и с укреплением государства для искусства также наступили более благоприятные обстоятельства. Насколько медленно совершался этот перелом доказывает то обстоятельство, что в английском искусстве первой половины XVIII в. можно назвать собственно только одно большое имя жанриста Хогарта (1697—1764). Лишь к концу столетия можно добавить имена портретистов Рейнольдса, Гейнсборо, Ромней, Лоренса и др.

Если мы проследим за названный период времени источники по технике живописи, то мы в них заметим упадок в конце XVII в. и следующий за этим медленный подъем. В начале технические достижения по традиции сохраняются; существуют и соответствующие литературные памятники, как в рукописном[1], так и в напечатанном виде, но ни один из них не стоит на высоте рукописи Майерна. Прежде всего следует упомянуть несколько из них, в которых заметно влияние Норгэт, говорящие главным образом о миниатюре, но мимоходом касающиеся и других предметов, как гравюра, офорт или золочение и приготовление лаков; другие больше подчеркивают теоретическую сторону живописи. Я даю здесь заглавия большей частью очень редких книг Британского музея, с некоторыми краткими замечаниями относительно их содержания в порядке времени их печатания.

1. William Sanderson: «Графика и применение пера и карандаша, или превосходнейшее искусство живописи, в двух частях in folio с портретами и гравюрами», Лондон, 1658.

1-я часть содержит общие правила, с особыми ссылками на портретное искусство Ван Дейка. 2-я часть рассматривает акварельную живопись: «Применение карандаша в превосходнейшем искусстве живописи акварель-

[1] См., например, из рукописей Британского музея: Miniatura, or the art of limning and use of the colours, by Daniel King; The art of limning, either by life landscape и т. д.

ными красками», со всеми деталями для живописи, смешения красок (например, о лаке мы читаем: $1^1/_2$ фунта спикового масла, 5 унций мастики.... сандарака растворяются в стеклянном сосуде в водяной бане). Для консервирования всех красок, особенно белил и умбры, рекомендуется дестиллированная Rosmarin Wasser.

2. Rob. Boyle: «Опыты и рассуждения, касающиеся красок, первоначально написанные случайно среди других опытов другу, а затем выпущенные в свет в качестве начала экспериментальной истории красок».

[Очень интересная книга, основные принципы которой во многом сходятся с «Optics» (1704) Ньютона. Многие наблюдения и описанные опыты основаны на более старом учении о свете и тени. Технического книга ничего не содержит; это скорее оптическое учение о цвете].

3. Salmon «Polygraphice» (Лондон, 1672) в 3 частях.

I. Первая часть учит рисованию фигур, животных, пейзажей, драпировок и пропорциям.

II. Во второй книге говорится о гравюре на дереве и на меди и об офорте.

III часть: акварельная живопись, живопись по стеклу, приготовление лака для масляной живописи, для деревянных и кожаных изделий, марморирование, изделия из черепахи. {Лаки: мастика с терпентиновым маслом или белый «Rozin» 1 ф., сливовый клей (или гуммиарабик), венецианский терпентин, льняное масло по 2 унции каждого растворяются в горячем виде [вместо масла (оливкового?) рекомендуется «oyl ben»]. Или: «Olibanum», смола сандарака и венецианский терпентин растворяются в горячем виде. Или: льняного масла, дестиллированного в стеклянной реторте(!)—1 унция и 3 унции хорошего янтаря}.

Затем следует обсуждение существа красок и их приготовления, окраска металлов, тканей, золочение и искусственные камни.

4. Превосходство пера и карандаша, пример их применения в превосходных таинственных искусствах:

рисования, гравирования, травления, живописи масляными красками и писания картонов и картин, а также способ чистки старых картин и сохранения кра-

сок. Собрано из работ способнейших мастеров как старых, так и современных, как Альберт Дюрер, П. Ломантиус и разные другие. Снабжено различными гравюрами на меди, скопированными с лучших мастеров и приведенными здесь в качестве примеров для практики учащемуся.

Труд очень полезный для всех джентльменов и иных способных умов, как художников, так и других.

[Взято несколько таблиц из «Пропорций» Дюрера, а в остальном довольно плохие гравюры на меди для отдельных частей тела и движений. Содержание книги не выше уровня «Curiöser Mahler» и т. п. немецких книг (в целом 119 страниц)].

Эти произведения относятся к XVII в.

В первой половине XVIII в. Англия, видимо, была мало восприимчивой к литературе по технике живописи; ограничивались перепечатыванием уже имевшегося (например Salmon, Polygraphice, London, 1701) или переводами иностранных трудов. Так успех книги Нери о красках и особенно о глазурях побудил англичанина Христ. Меррет издать ее в переводе на английский язык, причем говорится и о приготовлении красок для живописи. Канепариус в своей книге «De attramentis (Лондон, 1660) также пользуется Нери, не называя источника.

После полиграфии Сальмона имело распространение еще сборное произведение под названием «Школа искусств».

Однако согласно мнению автора книги «Ремесло искусств» (о которой будет сказано дальше) «Школа искусств» содержит компиляцию из всевозможных сведений, часто неотносящихся к теме и собранных лишь для того, «чтобы неразумно увеличить объем книги». Претенциозное название «Школа искусств», заставляющее думать, что здесь дается компендиум всех знаний, относящихся к искусству в духе «Энциклопедистов», противоречит по мнению того же автора ее содержанию. Неназывающий себя автор «Ремесла искусств» не удовлетворен и «Дикционером» Пернети и упрекает автора в поверхностном отношении ко многим техническим вопросам; он пишет, «что был разочарован в своих ожиданиях относительно многих глав» (там же, стр. XXV). Так например, о приготовлении лучшего изготовляемого в Париже кармина даются частью скудные, частью устарелые и неприменимые сведения и т. п.

Надо отдать справедливость анонимному автору «Ремесла искусств», что он в соответствии со знаниями своего времени действительно собрал весь материал, планомерно и ясно его расположил и привел в систему, удовлетворяющую даже современным требованиям. Там, где его знаний оказывается недостаточно, он в этом мужественно сознается, стараясь, с другой стороны, там, где ему нехватает знаний, справиться у авторитетов в данной области. Два обширных тома (всего около 1000 стр.) содержат сведения по всем областям художественной техники; в них описываются связующие и сиккативные вещества, а также графические искусства—гравюра, офорт, меццотинто, все виды золочения, лакировки, приготовление искусственных камней, изделий из стекла, фарфора, папье-машэ и т. п.

Для нас имеет особый интерес рассматриваемая в I томе «Materia pictoria», так как по ней мы можем судить о состоянии фабрикации красок, и в ней даются подробные сведения о всевозможных методах живописи того времени. В первых главах автор описывает с большой обстоятельностью приготовление всех бывших в употреблении красочных пигментов и затем переходит к связующим, применяемым в различных видах живописи. Главными являются масла, вода, винный спирт и терпентин (скипидар). Но в виду того что вода и винный спирт испаряются, в качестве связующего для красочных пигментов надо еще добавлять другие примеси, как-то: гумми, клей, сахар и другие клейкие вещества. Масла—для того, чтобы они скорее сохли,—надо еще улучшать сиккативными веществами. Переработанное таким образом масло называется сохнущим маслом. Одна вода употребляется лишь во фресковой живописи. Обычно же связующим веществом для водяных красок служат вещества гумми, клей, сахар и другие придающие краскам клейкую консистенцию. В исключительных случаях, где красящее вещество само по себе имеет связывающий характер, как гуммигут, черный терновник, французский лакмусовый ягел и др., добавление связующего вещества излишне. Главным связующим веществом для акварели является гуммиарабик и сенегальское гумми. Последнее имеет то преимущество, что краски можно всегда вновь размягчать водой, но в виду того, что гумми имеет свойство, будучи смешаным с красочными пигментами, легко становиться ломким и осыпаться, многие примешивают к ним в качестве средства против этого леденец или мед, а другие крахмал или тонкую муку. Живопись этим методом называется акварельной живописью или—при маленьких вещах—

миниатюрой; для больших поверхностей в водяные краски прибавляют вместо гумми клей. Но клеевые краски надо всегда применять в свежем виде, так как они не могут долго сохраняться, как краски, смешанные с гумми. Эта техника называется «теперь» темперной живописью. Медянка смешивается с уксусом. Один винный спирт в качестве связующего вещества также недостаточен и в нем надо еще растворять гуммиевые или смолистые вещества; для этого подходят шеллак, мастика, сандарак или смола (канифоль). При этих смолах краски прочны даже в самых (жидких) смесях и на долгое время сохраняются свежими. Этот метод, лишь в последнее время применяемый бирмингамскими ремесленниками, называется лаковой живописью.

В последнее время, добавляет автор, некоторыми выдающимися портретистами применяется метод комбинировать в качестве связующего масло с лаком; они называют это живописью лаком, но по его мнению это следовало бы скорее называть «живописью с лаком».

Послушаем же, что анонимный автор считает правильным методом:

«Раньше холст пропитывается горячим сиккативным маслом (олифой), и когда он почти просохнет, его покрывают двумя или тремя слоями возможно более густо стертой с сиккативным маслом красной охрой. Когда последний слой высохнет, его еще несколько раз прокрывают горячим сиккативным маслом, пока слой совершенно не перестанет его впитывать и, наконец, все покрывается еще слоем свинцовых белил, слегка тонированных серой или любой другой краской. Этот слой может быть выравнен или отполирован пемзой или так называемым календрским камнем, которым полируют стекло».

Если мы себе представим, что портреты Гейнсборо, Ромпей и др. написаны на загрунтованном таким способом холсте, да к тому же на лаке, то нет ничего удивительного, что они теперь так потемнели и все покрыты кракелюром. Наш автор пренебрегает грунтовкой клеем и мелом и для деревянных досок, рекомендуя пропитывать доску горячим сиккативным маслом, а затем покрывать слоем стертых на масле свинцовых или шиферных белил, который при желании мог тонироваться.

Медные доски не требуют другой подготовки, кроме слоя стертых на масле свинцовых белил, охры или любой другой краски; для «varnish painting» грунтовка делается обычно с шеллачным лаком, т. е. с ним прямо стираются нужные краски.

Методы крытия лаком и консервации масляных картин рассматриваются автором еще со старой точки зрения; наравне с растворенными в винном спирте или терпентиновом масле смолами он упоминает еще методы применения для этой цели гуммиарабика, яичного белка или рыбьего клея. Автор дает несколько характерных примеров для каждого вида лаков. Несколько сложен спиртовый лак, состоящий из раствора $^1/_4$ фунта сандарака, 1½ унц. венецианского терпентина, по $^3/_4$ унции гумми-анимэ и копала, по две драхмы мастики, бензоэ, гумми-элеми и белой смолы в 1 фунте винного спирта. Раньше толченое бензоэ и гумми-анимэ с венецианским терпентином растворяются в 8 унциях винного спирта; подобным же образом копал и белая смола—в 6 унциях и толченое элеми—в 2 унциях. Растворы затем соединяются, их процеживают сквозь полотно и дают им постоять. Применяется лишь отстоявшаяся верхняя часть лака.

Всегда ли тождественны эти названия смол с современными сомнительно, так как автор указывает, что разница между копалом и гумми-анимэ неизвестна и что вместо первого в приведенном рецепте берут «gum sarcocol»; этот сорт гумми в «Königs Warenlexikon» не упомянут вовсе. Другой лак состоит из мастики, сандарака (по 6 унций) и ½ унции венецианского терпентина, растворенных в одной кварте ректифицированного винного спирта; если хотят, чтобы лак был крепче, к этому прибавляются те же весовые количества копала или гумми-анимэ и двойное количество спирта. Для того чтобы избежать образования у лака налета, рекомендуется покрывать лаком в теплом помещении или предварительно нагревать картину.

В следующих рецептах в качестве растворителя применено терпентиновое масло: мастики и сандарака по 4 унции, 2 унции белой смолы, по 1 унции гумми саркокол, анимэ, копала и ладана. Все смолы толкутся и растворяются на жару в 2 фунтах терпентинового масла. Но большинство смол, кроме мастики и сандарака, могут быть опущены, так как среди вывозимых из Остиндии и Вестиндии сортов часто встречаются такие, которые совсем не растворяются. Поэтому автор дает еще упрощенный рецепт, при котором 2 унции сандарака, по 1½ унции мастики, ладана, или 3 унции мастики и $^1/_2$ унции венецианского терпентина растворяются в ½ фунта терпентинового масла. В этих рецептах можно узнать старую традицию, известную нам по рукописи де Майерна. Затем следуют еще указания относительно чистки и реставрации картин и, наконец, рас-

суждения об энкаустическом методе графа Кайлюс, о чем здесь, мне кажется, распространяться излишне.

Среди английской литературы XVIII в. нельзя не упомянуть сочинений Хогарта, имеющих по преимуществу художественно-эстетический характер (см. указатель литературы).

II

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

В то время как итальянцы, благодаря глубокому проникновению в теорию искусства, создали целый ряд литературных произведений по данному вопросу, Германия кроме «Пропорций» Дюрера, не дала в этой области ни одного произведения, да и сочинение Дюрера затрагивает лишь маленькую часть общего искусствознания. Причина этого безусловно лежит в политических обстоятельствах того времени—в реформационных смутах и их последствиях. Едва ли нужно указывать, насколько вредно отразился на духовной продукции период времени до конца 30-летней войны; насколько при этом пострадала живопись видно уже по одному тому обстоятельству, что когда явилась мысль заказать картину, прославляющую Вестфальский мир, то для этого не нашлось ни одного значительного немецкого художника.

Робкие попытки использовать книгопечатание для целей искусства все же должны быть отмечены. В 1535 г. появилась старейшая, известная до сего времени «Книжечка об искусстве для правильного и основательного применения (ее правил) всеми ремесленниками, занимающимися искусством» (напечатано в Аугсбурге Генрихом Стейнером. Эта книжка содержит 70 страниц исключительно разного рода технических рецептов как для литья бронзы (закалки, размягчения, плавки, пробы, отделения, полировки, лужения, травления, формовки и т. п.), так и для других искусств. О живописи книжечка содержит следующие главы: «Как краски приготовлять, сохранять, улучшать и восстанавливать для живописи, письма, иллюминирования и золочения».

Рецепты, видимо, составлены по указаниям различных ремесленников и имеют всецело характер руководств. Большинство рецептов относится к миниатюрной живописи и приготовлению красок для последней. Кроме этого старейшего издания существует второе, 1566 г.

В том же духе написана и опубликованная вскоре за этим «Illuminierbuch» Валентина Больца фон Ру-

фах. Он собирает все имеющееся в рукописях, что может быть полезно для «Briefmalen». Среди этих сведений несомненно были и выписки из Страсбургского манускрипта, и во всяком случае многочисленные замечания художников того времени, источники которых больше нельзя установить; использована также и «Аугсбургская книжечка» и быть может как раз ее успех и побудил мастера Больца к написанию его книги. Кроме Франкфуртского издания 1562 г. можно указать еще издания, относящиеся к 1566 г., без указания места печати, в 1589 г. во Франкфурте и в 1645 г. в Гамбурге.

В своем предисловии, как это уже было сказано, Больц извиняется в том, что опубликовывает вещи, которые, собственно, надо держать в секрете, и т. д. Но предоставим слово ему самому.

«Предисловие: Милостивый дорогой читатель, я не сомневаюсь, что многих недоброжелательных художников это мое введение в иллюминирование очень огорчит, как будто от этого последует уменьшение (средств) их пропитания; как я слышал, многие выступали против меня и высказывали мнение, что такие вещи не следует делать всеобщим достоянием, дабы не умалить искусства.

Тем и другим я даю ответ, что это начато не для того, чтобы кого-нибудь погубить или умалить, а прежде всего для того, чтобы побудить опытность одних ежедневно улучшать это произведение добавлениями. Другим же добродетельным людям—для того, чтобы они могли сами устранять зло от трав или чего иного; поэтому я здесь прошу всех иллюминеров не гневаться на меня за мое простодушие, а стараться дальше улучшать и увеличивать эту работу, что им послужит не как многие думают—на погибель, а к большой похвале и пользе».

В смысле содержания здесь описываются все важные для искусства иллюминирования приемы так же, как и приготовление нужных для этого красок. Больц затем приводит рецепты лаков (по Страсбургскому манускрипту), серебряный и золотой шрифт со способами приготовления нужного материала и, наконец, переходит к подробному описанию приготовления красок. Во второй книге следуют «всякого рода тушовки и смеси», указания как употребляются телесный цвет и другие краски, причем точно описываются и все предметы с их окраской, как: смесь для облаков, водяная краска, цвет собольего меха, черная одежда, волчья и лисья краска и т. п. За тем следуют указания для приготовления чернил и кистей, способы сделать прозрачным пергамент; упоминается среди других средств и крепкая водка для того, чтобы делать углуб-

ленный шрифт на железе или стали. Наконец, даются еще указания для паяния (для медного припоя), замазок для различных случаев, с добавлениями к иллюминированию.

Здесь следует упомянуть еще другую книгу под заглавием: «Книжечка об искусстве, или как различными способами приготовлять чернила и всевозможные краски», которая содержит лишь ремесленные советы и поэтому предназначена лишь для ограниченного круга читателей.

Книга страсбуржца Иоганна Шеффера, видимо, построена на научной основе. В ней сказывается влияние итальянских авторов, писавших об искусстве, и проникших в Германию гуманистических наук. Книга Шеффера[1], написанная на латинском языке, рассматривает всю область искусства живописи, но всегда лишь с точки зрения мнений античных писателей. Он рассматривает современное искусство лишь сквозь очки античных воззрений на искусство, с которыми он хорошо освоился. Тем не менее его произведение представляет интерес, так как он мимоходом освещает и свое окружение. Так он приписывает аугсбуржцу Венделю Дитерлину введение красок, которые насыпались сквозь тонкое полотно на намазанную клеем основу, как это в известных случаях делалось в Голландии. Шеффер говорит и о масляной живописи, не называя, однако, Яна Ван Эйка.

Небезинтересны главы о красках, причем Шеффер исходит из той же точки зрения, что и Леон Бапт. Альберти и в качестве основных цветов красок, из которых состоят все смеси, называет белую, желтую, красную, синюю и черную.

В своем следующем за этим списке красок он, видимо, использует Больца фон Руфаха и большей частью приводит кроме латинских и тогдашние немецкие названия, причем часто ссылается на античных писателей. Приведем вкратце его список:

СПИСОК КРАСОК ШЕФФЕРА

Натуральные краски:

Белая: белый болус (упоминаемый и Больцом), шиферная белая.

Черная: черный мел, черная сепия (краска, приготовляемая из каракатицы).

[1] Joannis Scheffleri, Argentoratensis, Graphice id est de Arte pingendi, Liber singularis, cum Indice necessario.

К р а с н а я: киноварь (называемая древними «Minium cappadocium»), сурик, красно-коричневая, кровь дракона, кровавик (гематит), армянский красный болус, идентичный с Rubrica Lemnia.

Ж е л т а я: аурипигмент, сандарак (Rauschgelb), свинцовая желтая или массикот, желтая охра, гуммигут, умбра, темная охра, кельнская земля.

С и н я я: ультрамарин, лазурь, смальта, минеральная синяя, Lacra gummi, вытекающий из одного индийского дерева сок, т. е. гуммилак.

З е л е н а я: натуральная минеральная зеленая, шиферная зеленая, добываемая из каменистой породы, вероятно идентичная зеленой земле.

Искусственные краски:

Б е л а я: свинцовые белила, приготовляемые из свинца и уксуса и «Eierschalenkreid» из яичной скорлупы.

Ч е р н а я: черная из копоти, ламповая черная, слоновая кость, костяная черная, черная из персиковых косточек.

К р а с н а я: искусственная киноварь (приготовляемая из серы и ртути, называемая «cinnabaris factitium», искусственный сурик [называвшийся греками «Sandyx», приготовляется или из ртути, медного купороса и соли (?), обычно же приготовляется посредством пережигания свинцовых белил], жженая охра, Bresilien (из бразильского красного дерева), Bastarlak (из кермеса; лучше всего он изготовляется во Флоренции, отсюда название флорентинский лак; присылаемый из Брабанта назывался брабантским). Хуже—парижская красная и Kugellack (лак, сформованный в виде шаров). Сюда относится еще Turnesol; его существует два сорта: лучший добывается многократным погружением в отвар краски шелковых тряпок, худший—льняных тряпок; он называется «Lumpenbraun».

С и н я я: искусственная синяя (приготовляемая в медных сосудах из ртути, уксуса, кусков серебра и пр.), медянка (долго простоявшая с уксусом), Blauturnesol (из черники), лакмус, изготовляемый во Фландрии, индиго, шильник, вайда.

Ж е л т а я: искусственная свинцовая желтая, Schitgeel (приготовляемый из flore tinctorio), желтая из ягод крушины, стеблей и корней Rhamnus, шафран.

З е л е н а я: медянка (из кусков меди, уксуса и меда с щелоком), зеленая из ягод крушины (соковая зелень), зеленая из лилий.

Способы приготовления, видимо, заимствованы у Больца[1]. Шеффер делит затем краски на такие, которые должны применяться в сухом и влажном виде; к первым он причисляет краски, имеющие корпусность или красочные соки, которые могут быть сделаны корпусными посредством добавления гипса. Применение шерстяных тряпок для восприятия красочных тинктур древним неизвестно; Шеффер говорит при этом о красках, которые изготовляются из гипса и красок, т. е. пастели, которые получают связь посредством размягченного мыла. Второй вид применения—в смеси с маслом или водяными связующими (т. е. растворяемыми в воде). Мы там читаем:

«Приготовленное из льняного семени масло ставится на солнце в закупоренном стеклянном сосуде, наполненном водой, и так сохраняется. Чем оно старше, тем должно быть лучше. С ним смешиваются краски. Для этой манеры пригодны, однако, лишь те краски, которые называются минеральными. Поэтому другие, нужные для применения лаковые краски (краски из сока) приходится стирать с особыми пригодными для этого смесями. Среди них есть такие (аурипигмент и сандарак), которые нельзя смешивать ни с какими другими красками. Не очень употребительна и виноградная черная—ее заменяют угольной черной или слоновой костью. Для свинцовых белил считается лучше всего смешение со спиковым маслом; это лучший, прекраснейший и самый прочный способ смешения красок, так как краски при этом защищены от воды, солнца и вредного влияния воздуха. Но применяли ли это древние в настоящее время не решено. Насколько мне известно, никто ничего об этом не упоминает. Даже Плиний, где он пишет о красках или о маслах, или о льне, ничего об этом не сообщает. Из того же места, где он пишет о древних художниках, которые размачивали свои кисти в воде, можно даже заключить обратное, потому что при красках, стертых на масле, это, конечно, невозможно».

За этими сообщениями о масле у автора следует еще живопись с клеем и гумми, причем он все время цитирует Плиния и других античных писателей; принципы света и тени, рисунка и композиции он освещает в духе Альберти. Наравне с этим оригинальным произведением в Германии начинают играть большую роль переводы иностранных книг по теории искусства. «Краткое понятие о теоретическом искусстве

[1] Шеффер называет в качестве специалистов: Салмазия Демонтозия, Фоссия, Тилезия, Иеронима Кардана, Кентмана; из старых авторов—Плиния, Витрувия, Диоскоридов, Филандера.

живописи» Дю Фреснуа—с французского (Берлин, 1699), «Большой мир в малом изображении» Вильгельма Беурс—с голландского (Амстердам, 1693), произведения Тестелен, Гоэрэ, де Лересс, Иоганн Доу, так же как и специальные работы по перспективе, имеют распространение на немецком языке.

Наиболее ранним из этих переводов является сочинение по теории искусства Гоэрэ. Оно носит следующее название: «Указание к практике или обращение со всеобщим искусством живописи, в котором наравне с его превосходством и пользой кратко указывается, что нужно знать для основательного понимания живописного искусства и как надо поставить постоянное упражнение в нем, чтобы стать совершенным мастером.

Первоначально выпущено в свет на голландском языке Вильгельмом Гоэрэ и затем переведено на верхненемецкий Иоганном Ланген. Гамбург, издание Иоганна Науманн и Георга Вольфен, книготорговцев. В 1677 году».

Содержание этой, разделенной на семь отделов книжечки заключает исключительно изложение теоретических основ в общих, едва касающихся сути дела фразах; все обсуждается, все считается важным для изучения живописного искусства, технических же сведений было бы там искать напрасно. Несколько основательнее изданная в том же году вторая книга того же автора:

«Указание ко всеобщему графическому и рисовальному искусству, в котором кратко, но ясно изложены основы и свойства, которые необходимо знать, чтобы достигнуть безошибочного понимания искусства рисования. Полезна и нужна не только в качестве руководства начинающим рисовальщикам, граверам, живописцам, пищущим по стеклу, скульпторам и т. п. художникам, но и любителям этих и происходящих от них других искусств, для удовольствия и достижения понимания того, как надо благоразумно судить о подобных искусствах» (Вильгельм Гоэрэ, второе, почти вдвое увеличенное издание, Гамбург, 1677 год).

Здесь автор подходит к делу значительно систематичнее, причем он начинает с основных понятий, описывает различные виды рисунка и приводит и технические детали искусства рисования. Мы, правда, не узнаем ничего другого, кроме того, что уже было написано об исполнении рисунков и картонов Вазари и другими итальянскими авторами, но мы все же имеем перед собой подробный компендиум об этой части искусства.

Мы узнаем о рисовании углем, пером, мелками на тонированной бумаге, о Schatten-Zügen, Röselen, Tuschen или Waschen и т. д. Под «Schatten-Zügen» понимается рисование штриховкой, в то время как под «Röselen» надо понимать метод рисования, соответствующий нашей тушовке протиркой. При «röselen oder bestippeln» не должны быть видны штрихи, а лишь световые и теневые тона, «как если бы они были сделаны промывкой кистью одной краской. Третья манера «Tuschen или Tuscheln», делается посредством ваты, которую окунают в специальный состав для того, чтобы втереть и растушевать заштрихованные или нарисованные тени и равномерно стушевать и объединить их, что можно делать и тупой кистью. Однако эта манера называется не «живописной», так как при ней «легко впасть в каменную жесткость, вялость и нарушить легкие тени и плоскости». Лучше достигать мягкости переходов при помощи большого или маленького пальца, «что часто применяют хорошие мастера при исполнении больших вещей». Четвертый— «особенно хороший и очень полезный способ—рисунок в размывку» («Waschen»), что исполняется кистью и разными «чернилами и соком». Его применяют на всевозможной бумаге, на которой можно изящно и совершенно исполнить рисунок, или в качестве подготовки для дальнейшей работы (при которой)—после того как «тени или углубления» проложены плоско—их слегка проходят или прорисовывают углем или пером, что дает очень хороший результат. Для такого «Waschen» особенно подходят: «краски из сока растений или чернила, будь то индиго или индийская синяя, остиндские чернила, копоть, чернила для письма, сангина, или какие бы то ни было краски»; надо лишь заботиться о том, чтобы брать краски жидкими и слабыми, для того чтобы тени не стали слишком жесткими. Однако это нельзя принимать за нашу акварель, так как рисунок делался одной краской, т. е. одной и той же жидкостью и лишь исполнялся в различных оттенках. Наша современная акварель произошла из прежней техники миниатюры и иллюминирования. Об этом в «Руководстве к искусству рисования» Гоэрэ говорится подробнее. Эта часть носит название:

«Искусство иллюминирования или правильное употребление водяных (акварельных) красок, где кратко указывается подходящий грунт и совершенное применение как для живописи, так и для иллюмирования. В свое время (написано) превосходным иллюминиром Жерардом Ван Брюгге, а теперь

снова издано на пользу любителям, снабжено очень нужными примечаниями об иллюминировании, раскраске и живописи водяными красками, исправлено Вильгельмом Гоэрэ и переведено с нижнего на верхненемецкий язык Иоганном Лангеном (Гамбург, 1677).

Сначала бросается в глаза известное сходство с «Illuminierbuch» Больца, где раньше в общем отделе приводятся краски, а затем их применение для иллюминирования или — «Anfärbe-Kunst» («Искусство раскраски»). Но в «Erleuchterey Kunst» Жерарда Ван Брюгге мы встречаемся с особым обстоятельством, а именно с полным игнорированием способа приготовления красок; ему известны их качества, их специфическое применение и приемы их стирания, но материал ему чужд; лишь одну единственную лаковую краску (бразильская красная) из красного дерева он учит приготовлять самому, «так как в лаках существуют большие различия и их имеется много сортов», в то же время о большинстве других красок он судит лишь по виду, и лишь в редких случаях указывает затем их происхождение. Следовательно, мы видим в Нидерландах совершенно тот же процесс, что и в Италии, а именно что, с одной стороны, вследствие расширения торговли, с другой стороны, благодаря предъявляемым художникам теоретическим художественным требованиям, интерес к его красочному материалу отступает на второй план. Миниатюрист раннего средневековья должен был приготовлять свой красочный материал или сам или следить за его изготовлением; для иллюминира XVII в. дело сравнительно проще: ему нужно лишь «выбрать» краски у торговца и стереть их со своим связующим (гуммиарабиком, иногда с бычьей желчью). Однако здесь все же можно проследить известную традицию, в то время как в цитированной раньше книжечке Гоэрэ «Anweisung zu der Practic der Mahlerey»техника совершенно отступает на задний план перед теорией.

Большое влияние теории искусства на художников XVII в. и характер их творчества особенно очевидно, если перелистать соответствующую литературу того времени и прочесть длинные рассуждения об эстетической точке зрения в искусстве, полемику о понятии «прекрасной» композиции, «истинном» колорите и т. п. Не надо недооценивать и того факта, что к этому времени относится основание Академии художеств по образцу Парижской, открытой в 1648 г. [1]

[1] Берлинская академия основана в 1695 г. За ней следовали соответствующие учреждения в Копенгагене, Риме, Мадриде, Вене.

Там все, относящееся к искусству, было приведено в систему, но, при всем приложенном усердии, мало было достигнуто такого, что действительно может иметь ценность на долгое время.

В качестве образца служила французская академия, и все, основанные позднее, следовали ее примеру; мы видим, что не только подражали ее уставу, но ее отчеты и диспуты переводились на другие языки и вводились в качестве учебников.

Следующие выдержки, автором которых является знаменитый в свое время академик Тестелен [1], заимствованы из книги Иоганна Доу «Хорошо образованный художник», дополненные (сведениями) из античности и лучших писателей и исправленное второе издание Карла Бертрам, Копенгаген и Лейпциг, 1755. Там приводятся «Шесть таблиц господина Генриха Тестелен,—королевского придворного живописца и секретаря Парижской королевской академии живописи и ваяния, об искусстве рисования и живописи»: 1) о рисовании, 2) пропорциях, 3) выражении, 4) светотени, 5) распределении и 6) об употреблении красок (напечатано в Париже в 1696 г., прочитано в Академии и апробировано 4 февраля 1679 г.).

О красках

Краски можно рассматривать с точки зрения того

Как они употребляются, (наносятся) и что делается, с маслом, причем надо отметить:

I. Их приготовление, при котором надо учитывать:
   a) чтобы они были стерты как можно тоньше и тщательнее, и, кроме того, выбирались самые лучшие и чистые;
   b) когда их хотят положить на палитру, их смешивают, если они сами не хотят сохнуть, с сушащим маслом или другим веществом, которое легко сохнет;
   c) заблаговременно делать смешение красок не следует, так как это гораздо лучше удается при работе кистью.

II. Применение различных манер, в сложных по краскам произведениях возможно:

1) при больших работах, работая двумя способами:
   a) когда фигуры исполняются соответствующими крас-

[1] Henri Testelin, род. в Париже в 1615 г., ум. в Гааге в 1693 г.

ками полностью, чтобы не стушевывать краски друг с другом, что делает их гораздо прочнее, или

b) когда лишь немного прокрашивают и затем стушевывают и смешивают флинцем, что, правда, делается гораздо быстрее и прелестно на вид, но при высыхании становится жестким и портится;

2) в зависимости от силы и от распределения красок, которые надо с самого начала накладывать посильнее (ярче), так как потом легче оттенить и ослабить те, которые надо будет углубить или осветлить;

3) в зависимости от манеры письма, которая должна исполняться смелой и свободной кистью, чтобы краски легко ложились одна за другой «незамученными».

(Если произведения написаны вышеизложенным хорошим методом, с правильными пропорциями и прекрасно и правильно исполнены, то и сами фигуры приобретут благодаря этому правильное выражение и живость движений).

4) В виду того, что лессировочные краски являются не чем иным, как каким-либо лаком, то нужно под ними (сделать подмалевок) корпусными красками (земляными), которые и покрыть лессировочными;

5) с написанными таким образом произведениями, которые нужно рассматривать вблизи, можно поступать двумя способами:

a) накладывая старательно каждый «колорит» в соответствующее ему место, а на их границах, там где они соприкасаются, стушевывая их друг с другом, однако не идя в этом отношении слишком далеко и сохраняя чистоту каждой краски;

b) прокрасив большие части целиком одной и той же краской, затем писать по ней мелкие вещи, которые надо изобразить; эта работа легко исполняется, но может и легко портиться.

II. Доски и картины, написанные одной краской, называют:

1) camayeux, grisaille, где нужно смотреть за ослаблением и оттенками краски, в зависимости от того, находится ли предмет вдали или вблизи, с соответствующим соблюдением светотени, как это принято делать черным и белым мелом;

2) барельефом, что представляет подражание скульптур-

ной работе, носящей то же название; в остальном материал и краска могут быть какие угодно.

В этих двух видах живописи не нужно делать ничего другого, как накладывать краски очень пастозно.

С водой тоже работают несколькими способами, так как есть метод, который называется

1) темперой, при котором на разного рода материале пишут клеевыми красками;
2) фреской, являющейся таким видом живописи, при котором краски наносятся по сырой извести на стену, покрытую особой, приготовленной для этой цели штукатуркой. Однако при этом не только надо работать очень быстро, пока живопись не высохла, но и работать с большой предусмотрительностью и тщательностью, старательно накладывая каждую краску лишь на соответствующее ей место и объединяя их на границах соответствующей тушовкой;
3) a gouache, a guazzo, когда краски приготовляются с гумми и ими работают кистью, так же как при обычной живописи и тушовке;
4) миниатюрой, к которой относятся совсем маленькие произведения, почему (для нее) краски должны стираться с особым прилежанием тончайшим и мельчайшим образом; они также приготовляются с гумми. При миниатюре работают одним пунктиром. К этой манере, как уже сказано, принадлежат лишь самые мелкие и изящные вещи.

Со стороны экономической важны различия между красками и их пригодность для декоративных росписей и исполнения монументальных произведений или станковых картин; здесь надо смотреть прежде всего за качеством красок.

I. Относительно их «valeur» и силы надо заметить:
1) что белая краска изображает свет и дает блеск и выпуклость и т. д.

Подобные рассуждения в том же духе продолжаются еще на нескольких страницах: 2) говорится о том, что надо делать правильный выбор краски a) для обнаженного тела и лиц, b) одежд, c) пейзажей, 3) что рядом надо сопоставлять такие краски, которые по своей природе склонны усиливать друг друга, как-то:

а) красную и зеленую, в) желтую и синюю, 4) что эти свойства должны быть хорошо использованы для того, чтобы как можно лучше построить светотень, 5) что сильные краски должны несколько усилять более слабые и блеклые.

II. Надо считаться со сходством между красками и знать: 1) чего требует их объединение, 2) их разумное использование в отношении: а) контрастности, b) гармонии, c) оттенения, d) положения, e) пригодности и т. д. и т. д.

Несомненно, Тестелен был в своей области авторитетом, который не уступал своему коллеге дю Фресну а. Но в то время как Тестелен был сухим теоретиком, дю Фреснуа— натура поэтическая, и он облекает свою теорию в хорошо построенный латинский гекзаметр. Перевод этого в свое время знаменитого произведения на немецкий язык сделан С. Ф. Герике, преподавателем и членом основанной в 1695 г. Королевской Академии художеств в Берлине. Книга носит название: «Краткое понятие о теоретическом искусстве живописи с латинского текста дю Фреснуа», переведена на немецкий (Берлин) у Иоганна Михаила Рюдигерн, книготорговца, 1699.

Здесь мы опять видим те же доктрины, изложенные в стиле учебного стихотворения, которые для нашего времени имеют едва ли более, чем ретроспективный интерес. Замечательной кажется та серьезность, с которой здесь обсуждаются сами собою очевидные вещи; технического и в этом произведении абсолютно ничего нет. В том же духе, но гораздо обстоятельнее написана «Большая книга живописца» Лересса. Предполагают, что Жерар фон Лересс (родился в Люттихе в 1640 г., умер в 1711 г.), очень известный как художник, первоначально продиктовал этот учебник кружку художников и учеников, еженедельно собиравшихся у него в доме, и уже позднее закончил. Первое издание вышло в Амстердаме в 1707 г.

Вскоре же появились ее переводы на французский, английский и немецкий (Нюренберг, 1728) языки. Доказательством большого влияния этой книги об искусстве является ее введение во все общественные художественные школы. Для композиции, рисунка и исполнения ставятся некие общеобязательные правила, которым надо было следовать при исполнении картин, будь то исторические картины, пейзажи, портреты, изображения цветов и т. д. Характерно при этом заимствованное у итальянцев «идеалистическое» направление, согласно которому учили не подражать природе, но скорее ее украшать, т. е. идеализировать. Естественно, что в исполненных, согласно таким принципам, картинах то своеобразное чувство, которое в высо-

кой степени свойственно нидерландцам XVII в, постепенно исчезает. Благодаря этому зритель удивляется большой технической законченности, но вследствие известной гладкости и слащавости внутренне остается холодным.

Цеховое разделение живописцев на ремесленников и художников, с пренебрежением относившихся к живописному ремеслу, должно было бы быть ближе рассмотрено историей искусства, для выяснения причин, которые привели к подобному разделению. Обозначение живописи как «свободного» искусства, в качестве противопоставления ремеслу живописца, который как цеховой ученик должен был пройти все ступени ученика—помощника и годы странствия, указывает на то, что для искусства первенствующее значение имели талант и духовное мировоззрение. То что раньше должны были знать все художники—грунтовку досок, деревянных частей алтарей, золочение, резьбу, «околичности» фигур и всевозможные декоративные работы по украшению помещений и утвари,—все это теперь выпадает на долю ремесла, т. к. «свободный» художник стремится к другим целям, выражающимся в занятии «высоким искусством».

Творчество художника не имеет ничего общего с «работой» живописца, кроме нужных для этого красок, да и они служат первому лишь средством для его цели. Поэтому в учебниках по «высокому искусству» мы едва находим намеки об этом. Разделение искусства и ремесла отражается и в литературе того времени. В то время как книги об искусстве занимались теорией и эстетикой живописи, чисто ремесленная техника излагается в рабочих книжках, в которые входили собрания рецептов и все, что имеет отношение к ремеслу. Особый успех, благодаря ее ремесленной установке, имела «Illuminierbuch» Больца. Повторные издания этой книги свидетельствуют о том, что к книгам подобного рода был интерес. Пожелание Больца, чтобы содержание книги дополняли и исправляли, также, видимо, не осталось без ответа, так как всего несколько десятилетий спустя Христиан Лортман составляет сборник всех важных для писца и живописца рецептов под заглавием:

Любопытный писец

О всевозможных искусных и мудреных способах письма (со всевозможными другими «раритетами», а также фигурами), с добавлением пропорций букв и приложением

Любопытного художника,

в котором (говорится) о масляных и водяных красках, как их стирать и как ими выполнять (светотень) углубления и выпуклости. С различными другими любопытными вещами для изготовления красок

издаются

с всемилостивейшими привиллегиями короля и курфюрста Саксонского.

Дрезден и Лейпциг, у Иоганна Кристофа Митен, 1712.

Здесь объединено все, что обнимало тогдашнее знание в отношении живописи и письма, но автор является лишь компилятором, который не дает даже толкового распределения давно известного материала. Так, в отделе о масляных красках он забывает сказать, на каком они стираются масле. Рецепты грунтовки досок и холста совершенно отсутствуют.

Значительно основательнее и шире другой сборник ремесленных знаний, в двух толстых томах. Первый том (включающий золочение при помощи огня и металлические работы) вышел уже в 1696 г. Второй том анонимного составителя озаглавлен:

Снова составленные и расширенные,
заключенные в шесть книг или частей
любопытные (сведения),
весьма необходирые художественным ремесленным
школам,
ныне выходит вторая часть,

содержание каждой книги или части которой можно видеть на следующей странице.

Произведение, очень полезное и нужное стремящимся к искусству и любознательным любителям (еще никогда так вместе неиздававшееся), собранное с большим трудом и прилежанием, [и многими расходами в течение многих лет, по преимуществу в больших и высоких (sic!) местах]; сам автор сделал в этом много опытов, а также помогал в опытах другим, а теперь из христианской любви в поощрение больших любителей все чистосердечно и без всякой утайки сообщается

и издается в свет
И. К. знатоком химии и других искусств
Нюренберг
В издании Иоганна Цигерс
1707 год.

Полный перечень содержания этой книги вышел бы далеко за пределы нашего обзора. Всякого удивит полнота печатаемого материала, так же, как и старание, примененное анонимным И. К. В этом надо видеть и его главную заслугу, так как в отношении ясности и распределения материала многое мало удовлетворительно; благодаря простому нанизыванию всех бывших в распоряжении составителя источников оказались неизбежны частые повторения уже сказанного. Количество рецептов прямо бесконечно.

Главным источником «Kunst und Werckschůl» для раздела о масляной живописи явился Страсбургский манускрипт, о чем было уже указано [1]. Из этого мы должны бы были заключить, что со времени написания и переписки этой рукописи о масляной живописи было написано очень мало или совсем ничего такого, что компилятор И. К. мог бы включить в свое произведение. Миниатюрная живопись описана, напротив, очень подробно и по многим источникам. О богатстве содержания можно судить хотя бы по тому, что о «масляных красках» говорится лишь в XXVI главе, а список лаков для лакировки и т. п. занимает 300 страниц. Другие художественно-ремесленные работы, как покрывание гипсом, изготовление искусственного мрамора, турецкой бумаги, обработки воска, рога и кости, лаковые работы, изготовление цветов и картонажные работы описаны со всеми возможными деталями. К отдельным вещам, интересным для техники живописи, мы еще вернемся в соответствующих отделах.

Рядом с подобным компендиумом техники искусства другие книги совершенно отступают на задний план. Во многих изданиях вышла также книжка меньшего объема под заглавием:

Хорошо осведомляющий художник,

который учит любознательного любителя, как нужно подготовляться к живописи, обращаться с масляными красками, приготовлять грунты, лаки и другие нужные для этого вещи, искусно украшать картины, золотить, серебрить, правильно лакировать и делать хорошие гравюры;

к этому еще добавлен

Кабинет искусств

редких и содержащихся в тайне изобретений.

Все указано согласно собственному опыту
Иоганн Мельхиор Крекерн, кандидат медицины.

[1] Бергер, том III, стр. 150.

Новое, значительно увеличенное и исправленное издание.
Иена
У Иоганна Рудольфа Крекерн, 1729

(NB. Первое издание вышло в 1719 г., третье в 1736 г.).

В этой книге сделаны, правда, очень робкие попытки рассматривать область теории с другой точки зрения, чем это делали более ранние оригинальные немецкие книги об искусстве (за исключением Шеффера). Мельхиор Крекерн уже стоит на высоте своего времени и требует от живописца не только ловкости руки, но и самостоятельного суждения и образования. Автору несомненно были известны итальянские и французские сочинения (Ломаццо, Тестелен), так как он следует им во внешнем распределении материала.

В I гл. «О живописи и ее чести» говорится о том почете, которым живопись пользовалась еще в древности и, не менее того, в эпоху Возрождения, и приводятся высокие цены, которые крупные художники получали за свои произведения.

Во II гл. «Описание пользы искусства живописи и рисунка» автор дает объяснение сущности и цели живописи: «благородное искусство живописи является искусством покрывать различными красками поверхность доски, стены или ткани, согласно контуру или рисунку, которые благодаря правильному распределению и искусно проведенным чертам образуют фигуру или картину».

В качестве вспомогательного средства служат: рисунок, который является «матерью искусства живописи», правильное суждение о видимой природе и «идея». Рисунок должен делаться «с особым благоразумием, редкой изобразительностью, в наиболее подходящей части и месте». Для того, чтобы приобрести навык правильно видеть природу, считается целесообразным рисовать «нагих мужчин, женщин и детей» и рекомендуется изучение анатомии. «Для этого было бы также полезно видеть разработанные, разобранные или анатомированные тела, чтобы знать, как каждая кость расположена между кожей и нервами, мясом и мускулами, чтобы затем с большей уверенностью и безошибочно изображать их».

В следующей, III главе, он описывает «науки, знание которых требуется для умелой живописи». К этим наукам относится история, которая «открывает, что случилось в прошлые времена, и сообщает о всех событиях, лицах и вещах, так как следует считать большой ошибкой изображать на картине исторические несо-

образности. Так например, порицается, что Тициан на кушаках двух юношей, идуших в Эмаус, повесил «pater noster», или что у другого художника христа на кресте утешает «иезуит с распятием в руке». «Безвкусно устарелым» считается изображать рай, окруженный стенами и башнями, или то, что Санхериб видит при осаде Иерусалима подъезжающие огнестрельные орудия и т. п. Поэтому для живописца важно знакомство с древностями, т. е. каковы были у древних народов богослужение, одежды, игры и оружие, домашняя утварь и т. п. «Следовательно было бы довольно позорно для живописца, если бы он изобразил Ноя, Авраама и других патриархов в римской одежде, а греков и римлян в модном немецком или французском платье и такой обуви, какую носят теперь». Возбраняется древним воинам давать в руки мушкеты, писать иерусалимский храм в готическом стиле, а также требуется, чтобы «на свадьбе в Каннах или других пирах гости не сидели вокруг стола на стульях или скамьях, так как древние имели триклинии, или низкие постели, которых ставили по 3 вокруг одного стола и на которых гости лежали на подушках, протянув ноги назад», и т. п.

Важно еще знакомство с «мифологией», «физикой или учением о природе», особенно «ботаникой», «анатомией», «математическими науками и геометрией», «механикой», «гражданским и военным строительным искусством», чтобы «уметь различать разного рода строения» и украшать всякую часть в правильных пропорциях, согласно правилам строительного искусства, и в изображениях осады правильно писать валы, рвы и укрепления.

Далее следует «оптика» и «искусство перспективы», т. е. учение о светотени, и искусство сокращенных линий. Наконец, художник должен изучать еще «астрономию», «тогда он не будет придавать солнцу и луне человеческого лица».

В IV главе «О красках» говорится обо всем том, что теперь понимают под цветовой и световой композицией картины.

Затем следуют еще сведения о «частях и мерах человеческого тела», «о писании пейзажей», «о расположении частей тела и их ракурсах на картинах», «о писании исторических картин», «о всевозможных одеждах» и т. п.

За этими теоретическими главами следуют технические, о фресковой живописи и масляных красках, их приготовлении и стирке, о кистях, палитре и других принадлежностях. Особое внимание посвящено приготовлению сиккативных масел и лаков, затем подробно говорится о красочном материале, после чего следуют золочение, декоративная живопись и графические искусства.

Значительно большую часть книги занимает техника прикладных искусств—лаковые работы, гравюра, работы из гипса и искусственного мрамора, окраска турецкой бумаги и, наконец, еще «редкие и держащиеся в тайне изобретения» «Кабинета искусств», как они частично имеются и в «Kunst und Werkschul».

Что касается дальнейшей немецкой литературы, то она и во второй половине XVIII в. пользуется иностранными источниками с указанием их или без этого. Это все—произведения частью общетеоретического характера и частью специальные книги по технике живописи.

Из этого, ни в каком случае неполного обзора (см. обзор литературных источников ниже) уже видна точка зрения, с которой составлена общая литература об искусстве XVIII в. Чисто технические вопросы, знание материала и его приготовление, все больше отступают на задний план и при том в той же мере, насколько начинает вырабатываться самостоятельная торговля всеми нужными для живописи принадлежностями, а с другой стороны—фабрикация красок начинает производиться в больших размерах и с коммерческими целями. При этом должны быть в непрерывном употреблении рецепты, все еще всецело построенные на чисто эмпирической базе, так как химия лишь медленно начинала вырабатываться в науку. С этого времени начинается, еще до сих пор так тяжело чувствуемое нами незнакомство художников с техническими вопросами, от которого нам так трудно избавиться.

В качестве примера литературного памятника этого рода может служить книга Фрид. Авг. Хохгеймера «Химическое учение о красках, или подробное сообщенне об изготовлении красок». Лейпциг, 1792, в которой описано приготовление всех красок для живописи, но которая предназначена не для читателя художника, а для фабрикантов красок, которые одни только теперь занимаются этими вопросами.

III

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ XVII И XVIII ВВ.

Не менее многочисленны, чем теоретические сочинения об искусстве XVI в., книги, написанные в следующем столетии. В первую очередь это опять произведения по общей теории искусства, которые отражают современное положение вещей и объединяют общие доктрины художественно теоретических знаний. Однако постепенно появилась потребность разделить отдельные области,

так что в позднейшее время в книгах по искусству говорилось лишь об определенной части художественных наук.

Поэтому мы можем разделить литературу:

1) на произведения по истории искусства с описанием жизни и творчества художников,

2) произведения по теории и технике искусства,

3) » по перспективе,

4) » по анатомии.

Эти произведения рассматривают частью отдельно, частью среди других сведений сущность и содержание художественного творчества. Кроме того, следует еще заметить, что многие из этих произведений были переведены на иностранные языки или выходили в качестве самостоятельных произведений. Поэтому мы должны рассматривать и распределять эту литературу по отдельным странам. Для истории развития техники живописи такое различие по странам имеет немаловажное значение. Как это может быть прослежено историей искусства, благодаря необыкновенному расцвету искусства в эпоху высокого Возрождения в Италии, итальянские методы живописи стали руководящими для всего цивилизованного мира Европы и всюду ясно заметно их влияние, хотя в отдельных моментах все же видны различия в вопросах техники.

А. ИТАЛИЯ. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ

Образцу Вазари уже в XVI в. последовали Ломаццо в его «Idea del Tempio» и Боргини в«Riposo». Благодаря тому, что жизнеописания содержат многочисленные замечания о технике, эти произведения приобретают интерес и для нас. Важны следующие исторические произведения того времени:

Carl Rudolfi. Nob. et Eques Italus, De Pictoribus Venetiis illustribus. Part II. Venetia, 1648.

Filippo Baldinucci. Notitia de' Professori del Disegno da Cimabue di qua. Firenze, 1681.

Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi, composte dal Conte Carolo Cesare Malvasia. Lib. 4 in 2 Tomi. Bologna, 1698.

Marco Boschini. Le ricche Minere della Pittura Veneziana, Venezia, 1674.

(Сравни также Quellenschr. f. Kunstgesch., Gaye (Carteggio inedite), Guhl (Künstlerbriefe), Crowe und Cavalcasselle и др.).

В. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПО ТЕОРИИ И ТЕХНИКЕ ИСКУССТВА

Сначала следует назвать несколько произведений, примыкающих к принципам Альберти, Ломаццо и Арменини и прежде всего—самое важное из них:

Lionardo da Vinci. Tractato de Pictura, напечатанное на итальянском языке в Париже в 1651 г. и вскоре переведенное Роландом де Шамброй на французский язык (немецкое издание J. G. Böhm, Nurnberg, 1774).

Несколько раньше вышла книга:

Fra D. Francesco Bisagno. Trattato della Pittura, fondato nell'autoritá di molti Eccellenti in questa Professione, fatto á commune beneficio de' Virtuosi. Venètia, 1642.

Baldinucci. Vocabulario Toscano dell'arte del Disegno. Firenze, 1681 (нов. издание 1809).

В Испании:

Pacheco. Arte de la Pintura, Sevilla, 1641.

Palomino. Museo pictorico y escala optica. Madrid, 1715.

В Нидерландах (историко-художественного содержания):

Carel van Mander. Het Schilder-Boeck, Haalem, 1604; второе издание. Амстердам, 1618 (Введение: «Den Grondt der Edel vry Schilderconst» содержит теорию; главная часть биографии).

Samuel van Hoogstraeten. Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst. Rotterdam, 1678.

Wilh. Goerée. Natürliken Schilderkonstlik ontwerp der Menschenkunde. Amsterdam, 1682.

Того же автора. Inleyding tot de algemeene Tykenkonst. Amsterdam, 1697, с добавлением того же автора: Inleyding tot Praktik der Algemeene Schilderkonst, и Gerard ter Brügge: Verlighteriekunde (или применение водяных красок, усовершенствованное Гоэрэ, вышедшее и на немецком языке под заглавием: «Anweisung z. der Practic der allg. Mahlerkunst», Hamburg, 1677 и затем в 1678 и 1723 гг.).

Wilh. Beurs. De groote Waereld int Kleen geschildert, Amsterdam, 1692 (немецк. издание: Амстердам, 1693).

Gerard de Lairesse. Grondlegginge ter Teekenkonst, Amsterdam, 1713.

Того же автора. Groot Schilderboek, waar in de Schilderkunst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door Redeneeringen en Printverbeeldingen verklaard. 1 u 2 Deel,

Amsterdam, 1716 [немецкое издание озаглавлено: Des Herrn Gerh. de Lairesse, Welt-belobten Kunst. Mahlers Grosses Mahler-Buch, worinnen Mahlerkunst in allen ihren Teilen gründlich gelehrt etc. Zwei Teile. Nürnberg (Joh. Christ. Weigel) 1728 u 1730].

J. Houbraken. De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen (met en Uytbreyding over de Schilderkonst der Ouden, door Jakob Campo Weyermann), с гравированными портретами. Cravenhage, 1729.

Arn. Houbraken. De groote Schouburg der nederlandsch Konstschilder en Schilderessen. Amsterdam. 1718, 31. 3 Th.

Того же автора. Nieuwe Schouburg, von Joh. van Gool, Gravenhage, 1750—1751.

Во Франции.

C. A. du Fresnoy. L'art de Peinture, avec figures d'Academie pour apprendre à dessiner; Gravées par Sebast. Le Clerc. Paris, 1684.

(Немецкое издание: Dufresnoy, Alph., Kurzer Begriff der theoretischen Mahlerkunst. Berlin, 1699).

Henri Testelin. Sentiments des plus habiles Peintres du temps sur la pratique de la Peinture et sculpture etc, la Haye, 1693.

Du Sr. de St. Igni. Elemens de Portraeture, Paris, 1666.

R. de Piles. Cour de Peinture par principes. Paris, 1708, 2-е издание 1746 (немецкое издание: Einleitung in die Malerei aus Grundsätzen. Leipzig, 1760).

L'Art de Peinture de C. A. du Fresnoy avec Traduction en français par Mr de Piles, Paris 1684 (тоже на английск. языке, Лондон, 1716).

Du Fresnoy. Ecole d'Uranie ou l'art de la peinture, traduit du latin d'Alph. du Fresnoy et du M. l'abbé de Marsy, avec des remarques etc Paris, 1753 (художественно-исторического содержания).

Bibliotheque de Peinture, Sculpture et Gravure par Christ. Theoph. de Murr, 2 Bde. Leipzig, 1770.

Anecdotes des Beaux Arts etc. par M**. Paris, 1776.

Antoine Jos. Pernety. Dictionaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure. Paris, 1757 (немецкое издание: Handlexikon der bild. Künste etc. aus dem franz. Berlin, 1764).

Richardson, père et fils, Traeté de la peinture et de la Sculpture. Amsterdam, 1728. 3 Vol. (художественно-исторического содержания).

Watin, L'Art du Peintre, Doreur Vernisseur. Paris, 1753 (немецкое издание: Watin, der Staffiermaler, oder die Kunst anzustreichen, zu vergolden und zu lackieren etc. Leipzig, 1779).

Recueil de Secrets, a l'usage des Artistes. Paris (без указания автора года издания).

Для техники гравюры и офорта:

Bosse. Traeté, dé Manières de graver en taille douce, par l'airain, par le moyen des eaux fortes etc. Paris, 1645.

[Немецкий перевод: Allex. Bosse. Kunstbüchlein aus dem franz. von Böckler, welchem angefügt, Discours von der edlen Mahlerey, durch einen unbenannten Autoren (Carlo Dolce?). Nürnberg, 1652].

Немецкие книги по искусству

Grundmässige kurtze und sehr deutliche Anweisung zum Mignatur-Mahlen, vermittelst deren diese schöne Kunst leicht und schier ohne Lehrmeister zu begreiffen etc. In französischer Sprach von C. B. anfangs beschrieben, anjetzo das erstemal ins Teutsche gebracht. Nürnberg, 1688 (In Verlegung Hans Gg. Endters.). 12° (содержит, кроме указаний для живописи миниатюр, рецепты для приготовления лаков, золочения и спиртовых лаков).

Joh. Baptista Pictorius. Die mit vielen raren und curiösen Geheimnussen angefüllte Illuminierkunst, worinnen enthalten: Wie alle Farben künstlich zu bereiten und nützlich zu gebrauchen; Item: Allerhand rare Vergoldungen, Firnisse und dergleichen zu machen sind, nebst andern besondern zu dieser Kunst dienlichen und noch nie an das Tages—Licht gebrachten Remarquen; allen Mahlern, Schreibern, Illuministen, Briefmalern und mehrern solchen Künsten Liebhabern zum besten, mit grosser Mühe und Fleiss aus eines berühmten Illuministen Manuscripto zusammengetragen und mit nützlichen Registern versehen von Joh. Baptista Pictorio. Nürnberg (Johann Leonhard Buggel), 1713 (составлено на основе Больца и т. п. книг; 440 страниц мал. ф. 8°).

Neuer Tractat von Firniss-Laquir-und Mahler-Künsten, nach dem Original des berühmten Pater Bonani in Rom. Mit vielen neuen Arcanis, unterschiedlichen Beschreibungen des Gummi Copals, und Bernsteins, deren Eigenschaften, Präparation und Auflösung zu Firnissen etc. Nebst schönen Kupfer-Stichen, ans Licht gestellt von J. J. R., zweite und vermehrte Aufl. Berlin und Leipzig, bei J. J. Rembold, 1730.

Neu-eröffnete Guldene Kunst-Pforte, zu allerhand raren Curiositäten, Kunst und Wissenschaften, den Frauen-Zimmern, vielen Künstlern und Handwerken auch sonsten fast jederman, wes Standes er seye, nützlich und erspriesslich etc. Meistens aus selbst-eigener Erfahrung mit grosser Mühe und Fleiss aufgerichtet von J. K. Nürnberg (Georg Christoph Weber), 1734 (Лаки и иллюминирование).

Anweisung zu der Mahler-Kunst, worinnen nebst derselben Fürtrefflichkeit und Nutzen gezeigt wird, was einer zum gründlichen Verstand der Mahlerkunst wissen, und wie er sich durch Uebung darinnen perfectionieren soll. Nebst Reiss und Zeichen, wie auch Illuminierkunst. Leipzig, 1756 (Lanckische Buchhdlg) [для техники интереса не представляет].

J. Daniel Preisslers. Die durch Theorie erfundene Practic, oder gründlich verfasste Regeln zu Zeichenwerken, in drei Theilen, Nürnberg, 1747, 1750, 1755.

Того же автора. Gründliche Anleitung zur Zeichnung schöner Landschaften oder Prospekten. Nürnberg, 1749, mit Figuren.

Того же автора. Anleitung zur Laub-und Grottesquen-Blumenrissen.

Того же автора. Gründliche Anweisung zum richtigen Entwerfen und Abzeichnen der Blumen nach dem Leben.

Georg Christ. Günthers, prakt. Anweisung zur Pastellmalerey. Nürnberg, 1762.

Anleitung, die Malerey meisterhaft auf eine leichte Art zu lernen (Auszug aus einem franz. Werk) von Joh. Ad. Hermstädt. Rotenburg a. d. Fulda, 1778.

Schauplatz der Kunst-und Handwerke, aus dem franz. der Descriptions des arts et metiers, übersetzt von Joh. Heinr. Gott. v. Justi, 3 Bde. Königsberg, 1765.

Violet. Anweisung zur Miniatur-Mahlerey. Hof, 1793.

La Hire. Abhandlung über alle Arten der practischen Mahlerey. Nebst einer Anweisung zur Farbenmischung und einer besonderen Anleitung zur Colorirung der Landschaften. Aus dem Französischen des Herrn de la Hire. Bayreuth, bei Joh. Andreas Lübecks Erben, 1796

Joh. Leonhard Hoffmann. Farbenkunde für Mahler und Liebhaber der Kunst, Erlangen, 1798.

Pileur d'Apligny. Abhandlung von den Farben, und ihrem Gebrauch in Absicht auf die Künste und Handwerker (Aus dem Französischen). Leipzig (Siegf. Lebrecht Crusius), 1779.

C. F. A. Hochheimer. Allg. ökonomisch-chemich-technologisches Haus- und Kunstbuch etc. Leipzig (Voss u. Comp.), 1794.

Произведения по эстетике искусства

Wilhelm Hogarth's. Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, aus dem Englischen (Analysis of Beauty etc., London, 1753) übersetzt von C. Mylius. Berlin, 1754.

Raphael Mengs. Hinterlassene Werke aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen von L. F. Prange. Halle, 1786.

Того же автора. Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerey, herausg. v. Jos. Casp. Füssli, Zürich, 1765.

С. *КНИГИ И УЧЕБНИКИ ПО ПЕРСПЕКТИВЕ*

Линейная и воздушная перспектива является главной основой всякого изображения на картине и поэтому имеет большое значение при построении композиции.

Начало этой науки положили установкой основных понятий Альберти и Филарэтэ. Как для архитекторов, перспектива должна была иметь для них особое значение при чертежах вертикальных проекций. Леонардо придавал особое значение этому разделу. Пьеро делла Франческа закончил в 1460 г. свой трактат «De Perspectiva pingendi». Болонские архитекторы имели особое призвание к мастерскому владению этим искусством; Дюрер осенью 1506 г. предпринимает поездку из Венеции в Болонью, чтобы быть там посвященным в «таинственное искусство перспективы» («Kunst geheimer Perspective»). В последующее время знание перспективы также продолжает являться непременной составной частью теоретического искусствознания. Относительно позднее издание первых книг по перспективе надо объяснять трудностями воспроизведения в книжной печати чертежей.

Главные произведения по этому вопросу.

Johannis Vredeman Frisii (Vredeman de Vries). Perspective, gedruckt zu Leyden und Haag, lat. und holländ. von Heinr. Hondio, 1604.

Sebaldi Boehm (Boeheim). Mahler und Reisskunst, nach rechter Proportion, Maass und Austheilung des Zirkels etc. Frankfurt, 1605.

La Perspective par Desarques. Paris, 1647.

(То же на голландском языке, изд. А. Боссе?).

Samuelis Marolois, Optica sive Perspectiva, Amsterdami, 1647.

(Французское издание, 1662, там же).

La Perspective pratique, necessaire à tous les Peintres, Graveurs, Sculpteurs et autres. Composé par un religieux de la Compagnie de Jesu. Paris, 1649, 3. Vol.

Perspectiva Pictorium et architectorum Andreae Putei (Andreas Pozzo) e Societate Jesu. Romae, 1693 (известно под названием «Jesuitenperspective»).

Из XVIII в.:

Joh. Christ. Bischofs kurzgefasste Einleitung zur Perspective mit XXXI Kupfern, nebst einem Anhang von Zubereitung und Gebrauch der Farben. Halle, 1741.

Traité de Perspective a l'Usage des Artistes par Jeaurat, con fig. Paris, 1740.

D. *АНАТОМИЯ И ПРОПОРЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА*

Первые основы этой науки восходят к далекому прошлому. Уже греческие монахи имели в этом отношении твердую схему. Смотри рукопись с Афонской горы, § 52, сохранившуюся еще во времена Ченнини (Ченнини, гл. LXX). Леонардо да Винчи и здесь открывает новые пути, введя в круг своих наблюдений явление движения. Особую систему в учение о пропорциях человеческого тела вводит Альберт Дюрер, деля всю длину человеческого тела на 100 частей. Здесь может быть указана следующая литература:

Alb. Durerus de Symmetria partium in rectis formis humanor. Corporum. Paris, 1537.

По-итальянски: Jo. Paolo Sabuccium. Venetia, 1594.

Немецк. издание: IV Bücher von menschlicher Proportion. Arnheim, 1603 und 1622.

Французское издание. Arnheim, 1614.

Crispin de Pas (Crispino del Passo). La prima Parte della Luce del dipingere et disegnare, на голландском, французском, итальянском и немецком языках. Amsterdam, 1643.

Mr Tesselin. Tafeln der Mahlerkunst, und des Franc-Fortebani. Compendium Anatomicum pictoriae et sculptoriae Artibus applicatum, franz. Paris, 1668 (по-немецки в Лейпциге?).

Abregé d'Anatomie accomodé aux Arts de Peinture e de sculpture, 1667, под именем Heinrich Fortebat (тоже по-немецки, в Лейпциге, 4°).

Anatomia, ridotta all uso de' Pittori, e Scultori dal Signor Giacopo Moro, in Venetia, 1679.

L'Anatomia dei Pittori del Carolo Cesio, verdeutscht durch J. D. Preissler. Nürnberg, 1743.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ПО ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

Grundmässige kurtze und sehr deutliche Anweisung zum Mignatur-Mahlen. Das erstemal ins Teutsche gebracht. Nürnberg, 1688.

Anweisung zu der Mahlerkunst etc. Nebst einem gründl. Unterricht von der Reiss-, Zeichen- wie auch Illuminier-Kunst u. s. w. Leipzig, 1756.

Bardon. Dandré, Traitè de peinture. Paris, 1763.

Betrachtungen über die Mahlerey. Leipzig (Hagedorn), 1762; Wien, 1785.

Duteus F., Principes abregés de Peinture. Tours, 1779.

Felibien. Franc., Conférences de l'Academie de Peinture. Amsterdam, 1706.

L'Idea del perfetto pittore. Venezia, 1772.

Koeremon. Natur und Kunst in Gemälden. 2 Bde. Leipzig, 1770.

Kunst., in 3 Stunden ein Mahler zu werden. Kölln, 1789. (Перевод с Le Moyen de devenir peintre en trois heures. Paris, 1755).

Manuale ad arte illuminandas figuras acri incisas. Altdorff, 1679.

Oel-Farben-Mahlerey. Der zur und zu vielen anderen curieusen Wissenschaften wol anführende Maler etc., von J. M. E. E. M. C. Frankf. u. Leipz. (Crooker), 1719.

Orelliana. Franc. Vinc., Tratado de Barnices y Cholores de Miniatura et de la Pintura. Valencia, 1755.

Pilet autres, L'Ecole de la Mignature. Bruxelles. (J. Moris) 1759.

Reinhold, Chr. L., Die Zeichen- und Mahlerschule. Nürnberg, 1786.

Scheyb, Franc. Christ., Orestrio von den drei Künsten der Zeichnung. Wien, 1774.

Traité de la peinture en Mignature. Haag (van Dole), 1708.

Watelet. L'Art de peindre, Poëme. Paris, 1760.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Адам 456, 470, 471.
Алексиус (дон Алесио) 254, 284.
Альберти 78, 170—173, 185, 187, 219, 260.
Андреа дель Кастаньо 200.
Андреа ди Салерно 242.
Андреа дель Сарто 134.
Аноним Морелли-Микиель (см. Микиель М.).
Антонелло да Мессина 50, 68, 69, 70, 77, 78, 80, 81, 83, 103, 111, 112, 114, 187, 199, 241.
Аральдо Сицилио 218.
Арменини 13, 81, 84, 114, 115, 119, 120, 133, 134, 186, 212, 225, 226, 230—232, 238, 240—242, 246, 260.
Аэтиус 61.

Бальдинуччи 213.
Бальдовинетти 69, 70, 71, 86.
Беллино Джуан 112, 113, 114, 123.
Белькам 293, 506, 557.
Бернардино да Кампо 223, 241.
Беурс Вильгельм 280, 523, 568.
Бизанио Франческо 122, 186, 223, 240, 241.
Биондо Микель Анджело 187.
Бирелли 254, 283.
Блейнберг 413, 485.
Блондель 283.
Бойль 558.
Больц 85, 147, 254, 281, 283, 526, 563, 564, 567, 575.
Бонани 555.
Боргини 119, 186, 190, 210—212, 246, 278, 286.
Боскини Марко 123.
Бречиа 186.
Бронзино 186.
Буше 544.

Вазари 10, 11, 12, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 64, 68, 80, 82, 85, 86, 102, 103, 104, 109, 120, 127, 172, 187, 188, 190, 240, 260, 265, 278, 279.
введение 190—210.
живопись «chiaroscuro» 204.
масляная живопись 199—203.
на камне 203.
рисунок 191.
темпера 198.
фресковая живопись 195, 197, 198.
Ван Гент Юстус (Джусто да Гианто) 199.
Ван Дейк 20, 46, 95, 135, 145, 281, 283, 299, 492, 524, 536, 537, 539, 557.
Ван дер Вейден Рожер (см. Рожер).
Ван Зоммер (см. Зоммер).
Ван Мандер 12, 75, 88, 89, 97, 150, 151—155, 158, 260, 278, 515, 518, 554.
Ван Мирис 156.
Ван Эйк 10—12, 44—48, 49, 50, 52—54, 64, 65, 67, 68—83, 85, 86, 88—93, 95, 96, 102—108, 142, 148—150, 241, 260, 262, 264, 277, 279, 565.

Ватен 516, 520, 523, 555, 556.
Ватто 544.
Веласкез 132, 260.
Венециано Доменико 199.
Веронезе Паоло 94, 123.
Виньен 339.
Вольпато 249—251.

Гераклит 63, 64, 104.
Гиберти Лоренцо 189.
Гольбейн 148.
Гоэрэ 280, 568, 569, 570.
Гринберри 286, 472.
Гуавара 259.
Гускинс 283, 330, 409.

Декамп 160, 161.
Джансон 491.
Джентилески 298, 482, 493, 557.
Джироламо да Бречиа 186.
Джованни да Удине 242, 243.
Джованни из Брюгге (см. Ван Эйк).
Джотто 189.
Дионисий 63, 64.
Дольче 188, 260.
Доменико Венециано (см. Венециано).
Дон Алесио (см. Алексиус).
Доу (Dow, Ioh.) 145, 568.
Дюрер 90, 91, 93, 115, 125, 135, 150, 153, 186, 520, 531, 563.
Дю Фреснуа 544, 568, 574.

Живэ 320.

Зоммер 281, 286, 413, 431, 494, 539.
Зорг (Sorg, Soreau) 476, 479.
Зузингер 481, 504.

Кампо (см. Бернардино да К.).
Каналетто 544.
Канепариус 559.
Караваджио 143.
Карлайль 489.
Кастаньо (см. Андреа дел К.).
Корреджио 36, 134, 156, 237, 238.
Кранах 150.
Крекерн 573.
Купер 407.

Ланир 468, 489, 490.
Латомбэ 284, 289, 299, 300, 309.
Ле Брен Пьер (Le Brun, Pierre) 251, 515.
Бе Брен Шарль 250.
Леонардо да Винчи 143, 177, 200, 218, 241.
Влияние Альберти 172.
трактат 177.
технические рецепты 181, 182.
оптические принципы 132, 178, 183, 219.
неоконченные картины 128, 183.
Лересс, Жерар де Л. 280, 544, 568, 574.
Ломаццо 83, 118, 188, 212, 217—224, 241, 248, 260, 278.
Лоренс (Lawrens) 557.

Майерн Теодор, де 20, 21, 24, 25, 27, 29, 31, 32, 95, 157, 158, 159, 162—164, 281, 557, 562.
Майерн, рукопись 158, 281—285.
» текст 285—514.
Майерн, примечания к рукописи 515.
Мандер (см. Ван Мандер).
Мансар (Mansaert) 161, 162, 163.
Мантенья 135.
Марато (Фульвио Пилигрино М.) 217, 218, 280.
Мемлинг Ганс (Аусе) 111.
Мельци Франческо 184.
Мессина (см. Антонелло да М.).
Микель Анджело 140, 181, 188, 190, 196, 234, 279.
Микиель Маркантон (аноним Морелли) 110, 113.
Митенс (Mytens) 281, 311, 413, 429, 557.
Муссини Х (см. в предметном указателе Муссини краски).

Норгет 322, 348, 504.

Паломино 260, 262—264.
Парацельс Теофраст 254, 284.
Пармеджанино 237.
Пачеко 260—266.
Пернети 515, 521, 550, 532—534, 546, 559.
Перуджино 123, 200, 231.
Петито 284, 339, 466, 507.
Пиль, де 162, 545.
Пиомбо 234.
Пино Паоло 13, 81, 109, 114, 115, 119, 185—187, 211.
Питер де Гог 144.

Плиний 62, 171, 174, 185, 189, 263, 567.
Портмэн (Портман) 405, 472, 487.

Рафаэль 123, 187, 188, 200, 280.
Рейнольдс 557.
Рембрандт 144, 159, 162, 163, 533, 541.
Ретермонд 351.
Рожер Ван дер Вейден 10, 111, 114, 148.
Росселли 254, 283, 369.
Рубенс 145, 156, 160, 163, 281, 286, 294, 488, 493, 524, 534, 535, 536, 538, 544.

Салерно (см. Андреа ди С.).
Саллэ 312, 314, 316, 503.
Салмон 558, 559.
Сандерсон 557.
Сансовино 242.
Сарто (см. Андреа дель С.).
Сен Джон 415.
Соро (Soreau) (см. Зорг).
Станционн 80, 81.
Сузингер (см. Зузингер).

Тенирс 161.
Теофил 10, 63, 64, 65, 66, 104.
Тестелен (Testelin) 568, 571.
Тициан 123, 125—127, 133, 186, 188, 279, 550.
Тьеполо 544.

Удине Джованни (см. Джованни).

Франкен де Эльт 135.
Фациус 10, 80.
Филарэтэ 10, 80, 118, 173, 177.
Фресиуа, Дю (см. Дю Фресиуа).
Фуке 135.

Хеуфс 463.
Хир, де ла 553.
Хогарт 563.
Хохгеймер 511, 580.
Хубракен 163, 281.
Хугстратен 163, 280, 353, 517, 522, 533.

Челлини Бенвенуто 184.
Ченнино Ченнини 8, 10, 22, 24, 49, 63, 64, 66, 118, 132, 158, 171, 172, 211, 212, 217, 245.
Чеспедес 260, 261.

Шеффер Иоганн 521, 565.

Эйк (см. Ван Эйк).
Энкарвиль, патер 556.

Якобус 259.
Ян Ван Эйк (см. Ван Эйк).
Янсон 286, 537.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абьетиновое масло 362.
A la prima, живопись à la prima (см. prima).
A putrido, живопись à putrido (см. putrido).
Арцика (желтый лак) 214.
Asecco, живопись à secco (см. secco).
Abezzo olio 237, 238, 247.
Abozzo (imporе), подмалевок 88, 90, 120, 121, 135, 152, 154, 201.
Авиньонская желтая 324.
Акварельная живопись 560.
Акварельные краски 232.
Aqua di Raggia (см. скипидар).
Алоэ 272, 361, 362, 373, 384, 394, 404, 498, 505.
Алхимические книги 253.
Amatito, rosso di lapis amatito (см. кровавик).
Амбра (см. янтарь).
Анатомия, книги 581, 587.
Английская коричневая, красная, 214, 273, 287, 288, 289, 291, 296, 302, 303, 306, 307, 414, 416, 418, 419, 420, 422, 426, 434, 437, 443, 444, 450, 458, 473, 501, 517, 518, 521, 522, 549, 550, 551, 566.
Английские литературные источники 557.
Антимоний 427.
Арагон 415.
Argentum musicum 410.
Армониак, гумми 208.
Армянская соль 389, 390, 391, 392, 394, 395.
Армянский болус 208.
Asa foetida 384.
Асканит 54.
Асфальт (Espalto) 137, 213, 222, 224, 235, 273, 341, 366, 368, 414, 428, 432, 433, 442, 445, 448, 473, 522.
Atriplex baccifera 511.
Аурипигмент (Orpigmento, Rauschgelb) 213, 214, 215, 221, 223, 224, 232, 233, 243, 244, 248, 273; Майерн 376, 411, 413, 428, 491, 492, 518, 519, 551, 566, 567.
Аурипигмент жженый 222, 223.
Aurum musicum 410.
Azzurro della Magna 175, 215, 223, 242.

Бальзамы 86, 157, 158, 162, 531, 532.
Белая шиферная 565.
Белила:
висмутовые 300, 314, 329, 427.
известковые 174, 175, 197, 206, 213, 214, 221, 223, 224, 273, 458, 512, 549.
«лунные» 329.
меловые 378, 549.
мраморные 221, 273, 549.
из раковин 516.
свинцовые 174, 176, 202, 205, 213—215, 221—224, 243, 244, 248, 266, 329, 367, 394, 515, 548, 549, 566, 567.
» Ломаццо 221, 224; Арменини 232, 233, 235; Паломино 263,

271, 272, 273; де Майерн 286, 288, 290, 291, 292, 297, 300, 317, 329, 332, 376, 407, 408, 409, 410, 413, 415, 416, 419, 420, 423, 424, 425, 426, 433, 435, 437, 439, 448, 454, 458, 460, 469, 473, 477, 481, 483, 488, 494.
» (ceruse) 418, 435, 437, 448, 477, 513, 514, 515.
» испанские 336.
» «серебряные» 329.
» из яичной скорлупы 566.
Белок яичный (см. яичный белок).
Белые краски 515.
» Боргини 213.
» Ломаццо 221.
» де Майерна 409, 410, 515.
» Шеффера 565, 566.
Белым, работа 294, 443.
Бензоэ (смола) 238, 246, 247, 268, 272, 364, 365, 366, 505, 528.
Беновое масло (см. масло беновое).
Берлинская лазурь 551.
Bice 321, 322, 521.
Бирюза 393, 417.
Бирюзовая зеленая 438.
Бистр 438, 522.
Болус 217, 418, 424, 432.
» армянский 208, 222, 411, 454, 566.
» белый 165, 410, 458, 501, 565.
» красный 411.
Бразильское красное дерево (Bresil) (см. красное дерево).
Брюссельский манускрипт 251, 531.
Бумага 348.
Бумага—окраска 464, 500.
Бургундская коричнево-красная 450.

Вайда 458, 566.
Васильки, синяя из в. 325.
Велен 382, 386.
Венецианская техника 122, 123.
Vernice commune 235.
Vernice liquida 235, 245, 370.
Виноградных лоз, черная из (см. черная из виноградных лоз).
Виннокаменная кислота 402.
Виннокаменное масло 325, 394, 399.
Винный камень 222, 412, 460, 493.
Винный спирт (водка) 181, 347, 379, 469, 470, 498, 560, 561.
Винный спирт для приготовления лаков 216, 238, 246, 249, 267, 268, 272, 359, 366, 368, 404, 452, 504, 562.
Винный уксус (см. уксус).
Висмут как краска 410.
Вишневый клей (Kirschgummi) 485.
В воде хранение масляных красок 292, 303, 418, 420, 539.
Водонепроницаемые ткани 213, 215—217, 507.
Воду писать 307.
Воск 341, 377, 397, 406, 460, 461, 473, 474.

Гарпентинская земля 458.
Гематит (см. кровавик).
Гипс 137, 221, 224, 261, 263, 272, 331, 377, 409, 455, 460, 463, 49,7 500, 501.
» для грунтовки (см. грунт).
» под позолоту 217 (см. золочение).
Гипсовые слепки 455.
Глет (сиккатив) (см. сиккативы).
Глина колокольная 222, 224, 235.
» горшечная (см. горшечная глина).
Глиняные модели для рисования 193, 195, 196.
Горная (минеральная) зеленая 214, 221, 242, 412, 552.
Горная (минеральная) синяя 215, 221.
Паломино 272; Майерн 287, 412, 427, 438, 520, 566.
Горчица 309.
Горшечная глина 204, 205, 250, 266, 269.
Гравюра (перевод на стекло) 336.
Гравюра на дереве 210, 362.
Греческая смола 201, 235, 246, 361, 396, 397, 401.
Гризайль («en grisaille») 135, 572.
Гротески 206, 207, 220.
Грунт (для живописи) 95, 96, 137, 156, 250.
» исправление картин с потрескавшимся грунтом 471, 472.
» для золочения (см. золочение).
» тонированный (imprimatura, primuersel) 89, 120, 121, 132, 138, 144, 145, 156, 536, 548 (см. imprimatura).
Грунт для травления (см. травление).

Грунтовка досок
Ван Мандер 152, 165; Филарэтэ 176; Вазари 198, 200; Арменини 233, 234; Пачеко 261, 265; Паломино 263, 269; Майерн 285, 424, 439; Пернети 548, 554; англ. 561.
Грунтовка досок медных 270, 549.
» стены 264, 270, 439, 494, 495, 546, 549.
» холста Ван Мандер 152, 165; Вазари 202; Боргини 212; Арменини 232, 233, 234, 235; Бизанио 240; Вольпато 249—251; Пачеко 265, 266; Паломино 268—269; Майерн 288, 289, 299, 300, 301, 328, 415, 418, 424, 432, 435, 438, 439, 440, 494, 547, 548, 549, 550, 551; англ. 554.
Грунтовые краски Ван Мандер 152, 155; Филарэтэ 176; Арменини 232; Бизанио 248.
Гуатемала 478.
Гуашь (a guazzo) 108—110, 113, 114, 151, 186, 211, 261, 262, 569.
Гуманизм 169.
Гумми 208, 239, 263, 331, 332, 484, 492, 546, 560.
» анимэ 364, 365, 527, 562.
» арабик 232, 262, 310, 323, 334, 351, 363, 385, 408, 409, 485, 500, 512, 558, 560, 562.
» армониак 208, 505.
» сенегальский 560.
» трагант 232, 378, 485, 486.
» элеми 562.
» как эмульгатор 86.
Гуммигут 272, 322, 323, 325, 373, 404, 405, 493, 498, 505, 526, 560, 566.
Гуммилак 247, 320, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 372, 505, 527, 553, 561, 566.

Дамасская сталь 210.
Девичье молоко (вода) 86, 232, 240.
Декоративная живопись (staffiermalerei) 554—556.
Деревянная гравюра 210.
» мозаика 209.
Дестиллированные масла 95.
Дестилляция 373.
Дестилляция, продукты дестилляции 157, 231, 249.
Giallo in vetro 213.
» santo 236.
Джаллорино 213, 215, 217, 221—223.
«Disciplina di Fiandra» 85, 95—114, 121, 187.
Dootverwe 88, 90, 150—153, 154 (см. подмалевок).
Доски (дерево) как основа для живописи 145, 187, 233.
» грунтовка (см. грунтовка).
Дублеты (см. искусственные драгоценные камни).

Ежевика, ягоды (для приготовления краски) 326, 327.
Еловая смола 456.
Еловое масло (см. масло еловое).

Железная фиолетовая 221, 223, 224, 273.
» фиолетовая из железного купороса 215.
Железный шлак для штукатурки 202.
Железные опилки 380.
Желток (см. яичный желток).
» эмульгатор 86.
Желтые краски 518.
» » Боргини 213; Ломаццо 221; Шеффер 566.
Желтым работа 445, 447, 448.
Желчь 248, 261, 264, 378, 412, 441, 499, 547.
Живописи, системы по Бетихеру 139; Линци 136—138; Краузе 138.
Живопись на камне 203; на стеклянных витражах 209;
» a putrido 243, 245; на стене (см. стенные росписи; см. масляная живопись, фресковая и т. п.).

Замазки 460, 461.
Зеленая земля 175, 205, 214, 215, 221, 223, 224, 234, 244, 272, 273, 280, 287, 291, 292, 434, 438, 445, 510, 522, 523, 552.
» » жженая 222.
Зеленая земля синяя 287, 322, 525.
Зеленые краски 522.
Зеленые краски Боргини 214; Ломаццо 221; Майерна 322, 411, 523; Шеффера 566, 567.
Зеленая лазурь (см. лазурь зеленая).

» медная (см. медная зеленая и медянка).
» горная (минеральная) (см. горная зеленая).
» соковая (см. соковая зеленая).
Зеленым работа 297, 445.
Земля желтая 214.
» красная 214, 221, 224, 269, 273.
Землю писать 306.
Земляная черная 213, 222, 374.
Земляные краски 198, 204, 234, 457.
Значение краски 217, 218, 280.
Зола 310, 452.
Зола для грунтовки 181, 265, 266, 498.
Золотая фольга 497.
Золото (как краска) 177, 208, 410, 454.
Золотой глет (см. сиккативы).
Золочение 217, 450, 451, 456, 556,
Золочение: гипсовый грунт 208.
» техника Вазари 207, Боргини 217, Майерна 453, 454, 547,
» на масляной живописи 389, 453, 476.
» масляная позолота 208, 217, 245, 294, 334, 361, 367, 423, 450, 454, 495, 552.
Зольный щелок (см. поташ).

Известковые белила (см. белила известковые).
Известь 202, 461, 481.
» гашеная 243, 501.
» негашеная 312, 326, 377, 389, 392, 393, 461, 480, 481, 513.
Иконоборцы 147.
Иллюминирование 263, 348, 409, 569.
лак для иллюминирования 363.
покрывание лаком 485, 487.
Impore (см. abozzo).
Imprimatura (mestica) 88, 120, 121, 127, 144, 145, 146, 152—154, 156, 157, 200, 235, 241, 250, 279, 535, 538.
Imprimacion 265, 266, 268, 269, 270.
Индиго 214, 215, 221, 248, 272, 314, 323, 376, 378, 392, 411, 412, 413, 431, 438, 443, 456, 473, 478, 503, 519, 526, 551, 566.
Индийский лак 247, 320, 554.
Инкрустация 209, 466.
Интарсия 209.
Искусственные окна из бумаги и материи 351, 376, 472—474.
» драгоценные камни (дублеты) 337, 345—347.
» лазури (см. лазури).
Искусство и ученичество (Kunst und Werkschul) 82, 577.
Источники литературные: итальянские 169, испанские 259, нидерландские 278, рукописи де Майерна 283, 284, немецкие 563, французские 545, английские 556, XVIII в. 548.
Итальянские книги по искусству 170, 581, 582.
Итальянское влияние 140, 146, 147, 153, 154, 259, 260, 262, 278.
Иудейская смола (см. асфальт).

Кадмий 136, 137.
Калька, прозрачная бумага 211, 250, 375, 386, 387, 388.
Каменный уголь 374, 428.
Камень черный 440.
Кампешевое дерево 247, 248.
Камфора (примесь к лаку и маслу) 334.
Канифоль 361, 362, 368, 396, 397, 401, 406, 415, 561.
Карабэ (см. янтарь).
Карандаш свинцовый 375, 377.
Кармин 266, 272, 273, 413, 517, 551.
Картоны 89, 120, 192—196, 200, 206, 218, 228, 279, 512.
Квадраты (см. разграфление).
Квасцы 308, 319, 322—325, 327, 349, 385, 386, 458, 469, 487, 502, 512, 514.
» жженые 238, 246.
» минеральные 271, 326, 369, 379, 478, 513.
» перистые 455.
Кельнская земля 280, 291, 410, 413, 457, 522, 566.
Кермес 566.
«Киароскуро», «Chiaroscuro» 116, 129, 204.
Киноварь 137, 174, 214, 222, 224, 236, 241, 242, 243, 273, 287, 291, 296, 297, 302, 303, 323, 411, 412, 413, 414, 421, 422, 423, 425, 432, 434, 436, 437, 444, 445, 447, 448, 449, 457, 510, 517, 551, 566.

» жидкая 384.
» синяя 375.
Кирпич толченый 181, 202, 209, 332, 370, 428, 455, 460, 461, 549.
Кисти 101, 293, 298, 299, 304, 424, 425, 429, 436.
Китайские лаковые изделия 554.
Китайский лак (Firnia) 248, 364, 367, 504.
» » (Lack) 437, 554, 555.
Клеевые краски 110, 114, 145, 150, 205, 550.
Клей вишневый 485.
» казеиновый 461.
» из обрезков кожи, мездровый, пергаментный, перчаточный 187, 202, 212, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 288, 313, 315, 316, 317, 332, 348, 369, 438, 465, 485.
» рыбий 262, 299, 313, 316, 322, 332, 347, 348, 349, 374, 386, 387, 388, 465, 476, 482, 483, 484, 485, 496, 500, 562.
Клей сливовый 485, 560.
» для грунта (см. грунт).
» полезный 465.
» для склеивания 461.
» для темперы 211, 261, 263, 484, 546, 560.
Клейстер 192, 250, 268.
Книги по искусству.
» итальянские 170, 581, 582.
» испанские 259, 582.
» нидерландские 582, 583.
» французские 583.
» немецкие 584.
» по теории искусства (см. теория искусства).
» по перспективе (см. перспектива).
Кобальт 136.
Кожи, золочение 404, 405, 499.
Кожи, окраска 324, 380, 381, 382.
Колокольная глина 222, 224, 235.
Конопляное масло (см. масло конопляное).
Копал (смола) 37, 272, 552, 562.
Коричневые краски 521.
Корпусное письмо 145, 159, 160, 161, 163, 551.
Кость (жженая) 312, 331, 332, 352, 358, 359, 410.
Косточковая черная (см. черная косточковая).
Костяная черная (см. черная костяная).
Кошениль 247, 512.
Крап-лак 222.
Краски 155, 251.
» Филарэтэ 174; Леонардо да Винчи 174; Ломаццо 221—223; Арменини 225.
» списки красок: Боргини 213; Ломаццо 221—223; Паломино 272; Майерна 226—253, 290—292, 302, 376, 412, 419, 437, 456, 477; Пернети 551; «Краткий трактат» 437; Шеффер 565.
Краски масляные, высыхание 426.
» смешивание 223, 224, 552.
» стирание 235, 302, 303, 424, 425, 552.
Красное дерево (Verzino, Bresil) 463, 501, 526, 527, 566.
приготовление краски-лака 164, 214, 324, 380, 381, 385.
Красно-коричневая (см. английская красная).
Красные краски 516; Боргини 214; Ломаццо 222; Майерна 411, 458, 516; Шеффера 566.
Красный корень 346.
Красным работа 296, 426, 444.
Крахмал 374, 513.
Крэп, изображение 448.
Крепкая водка (eau forte) 308, 309, 339, 340, 342, 381, 393.
Кровавик, гематит (lapis amatita, rosso) 182, 192, 214, 222, 273, 566.
Кровь дракона 214, 347, 368, 396, 566.
Кроющие краски 119, 120, 121, 134, 138, 145, 236, 242.
Крушина 322, 324, 566.
Купорос 308, 380, 393.
Купорос жженый 30, 217, 224, 318.
» медный (зеленый) 385, 393, 400.
» примесь к протраве 41.
» цинковый (белый) 271, 314, 318, 416 (см. сиккативы).
Куркума (terra merita) 335, 337, 346, 381, 505, 514.

Лавандовое масло (см. спиковое масло).
Лавандовое семя 267.
Ладан 246, 317, 318, 359, 402, 562.

Лазурь 445, 488.
Лазурь искусственная 215, 221, 222, 272, 273, 375, 389, 390, 392, 394, 399—401, 528, 529, 566.
» зеленая 214, 221, 243, 244, 411, 427, 438, 492.
» синяя 224, 234, 236, 242, 272, 411, 431, 438, 443, 447, 492, 551, 566.
Лак (Firnis) 35, 36, 38, 44, 91, 121, 333, 436, 524, 579.
» вечный Леонардо 181; грубый 201, 451; жидкий 370; зеленый 336.
» золотистый 272, 371, 373, 393. для лютен 246, 354.
» на пергаменте 357 для травления (см. травление); черный 371—374.
Лак индийский (см. индийский лак).
» китайский (см. китайский лак).
» японский (см. японский лак).
» удаление 453.
» как связующее 35—38, 47, 48, 50, 51, 53, 82, 103—105, 139, 162, 201, 211, 235, 236, 237, 298, 300.
Лаки (Firnisse): Боргини 216; Арменини 237; Марциано 246, 247; Пачеко 267; Паломино 272; Майерна 285, 477; Брюссельский манускрипт 251; Ван Дейка 537; Пернети 552; английские 558; рецепты Майерна 293, 294, 353, 354, 355, 367, 402—404, 423, 432, 451, 452, 456, 469, 471, 475, 483, 484, 487, 489, 490, 504, 506.
Лак (краска) 567.
Лак (краска) желтый (см. Schüttgelb) 213, 214, 272, 414, 518, 551
» » зеленый 224, 517.
» » красный 137, 164, 165, 214, 220, 223, 232, 236, 242, 243, 244, 266, 273, 287, 290, 291, 295, 296, 297, 302, 303, 305, 306, 307, 309, 313, 335, 337, 345, 376, 378, 411, 412, 413, 414, 415, 418, 419, 420, 421, 422, 426, 428, 433, 435, 436, 437, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 473, 477, 478, 500, 501, 502, 520, 548, 551, 566, 570.
» синий 519.
Лакировочные работы 555.
Лакмус 215, 273, 323, 325, 326, 411, 412, 413, 501, 526, 566.
Лаковая живопись, англ. 561.
Ламповая черная (см. черная ламповая).
Lapis armenus 310.
Лапис-лазурь 395, 398, 399, 401, 406, 416, 520.
Lapis rosso (amatito) 182, 222 (см. кровавик).
Леденец 454.
Лессировка 120, 121, 129, 134, 137, 138, 139, 163, 236, 292, 442, 445, 448, 572.
Лилий сок 232, 240.
Линолеин 130.
Лицо и тело (изображать) 448.
Лук 298, 423.
» сок 493.
» цветы 323.
Луккский манускрипт 62, 69.
Луковая зеленая 272, 273.
Любопытный писец (Curioser Schreiber) 575.
» художник (Cur. Maler) 576.
Льняное масло 19, 20, 28, 118, 200; Филарэтэ 80; Вазари 200, 201; Боргини 212; Арменини 234, 235, 258; Бизанио 241; Марциано 243, 246, 247; Паломино 264, 268, 270, 271; Пачеко 264, 265, 266, 267; Майерна 292, 301, 302, 303, 311, 312, 314, 315, 318, 319, 320, 333, 334, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 375, 377, 393, 396, 397, 405, 413, 419, 423, 430, 431, 434, 435, 456, 460, 467, 469, 470, 475, 576, 477, 480, 483, 489, 492, 495, 499, 503, 506, 509, 523, 552, 558, 567; Шеффер 567.

«Магистральный лак» 369, 388.
Мадонна с вишнями Тициана 124—126.
Майолика (краска) 223.
Маковое масло 19, 20, 28, 293, 300, 318, 364, 435, 455, 475, 492, 524.
Малахит 411.
Маленький живописец 415.
Maroufler 550, 551, 552.
Марциана рукопись 68, 69, 82, 242—247.

Масла полимеризованные 43, 44.
Масла эфирные (см. эфирные масла).
Масло абиетиновое 362.
Масло беновое 456, 558.
» виннокаменное 325, 399.
» дестиллированное 312, 359, 558.
» еловое 456.
» касторовое 468.
» конопляное 358, 405, 456, 468.
» косточковое 468.
» льняное (см. льняное масло).
» маковое (см. маковое масло).
» миндальное 397, 398.
» оливковое 265, 268, 299, 355, 453.
» ореховое (см. ореховое масло).
» пиниевое 271.
» сгущенное 481, 488.
» спиковое (см. спиковое масло).
» терпентиновое (см. терпентиновое масло).
» янтарное 365.
» обезжиривание 354, 355, 477, 489, 490.
» обработка 24, 31, 43, 44, 54, 285, 311, 312, 314, 317, 327, 328, 430, 467, 468, 469, 475, 476, 477, 478, 488, 524, 525.
» отбелка 54, 266, 285, 292, 311, 319, 320, 377, 418, 428, 467, 468, 469, 470, 478, 479, 480, 481, 523, 567.
» отжимка 468.
» очистка 316, 454.
» процесс высыхания 17, 18, 32, 33, 129, 130.
» потемнение 119, 122, 129, 182, 216, 293, 298.
» как связующее 9—55.
» оседание 27.
Масляная живопись 130, 131, 162, 163; Филарэтэ 176; на стене 183—185; Пино 185—187; Вазари 199—203; Боргини 216; Ломаццо 220; Арменини 234—238; Бизанио 240, 241; a putrido 243, 244, 245; рукопись Марциана 245; Пачеко 260; Паломино 270; Майерна 286; Пернети 547; Шеффер 567.
Масляная живопись, изображение (см. Ван Эйк).
» » происхождение 9—12, 46, 61—63, 118.
Масляная позолота (см. золочение).
Масляная темпера (см. темпера).
Масляные картины, разрушение 130.
Масляные краски 111, 112, 113, 127, 129, 158, 579.
» » упоминание Альберти 172; Филарэтэ 176; Ломаццо 223; Арменини 234—238; Майерна 286, 290; Пернети 547.
Массикот—свинцовая желтая 130, 213, 221, 223, 224, 273, 280, 287, 288, 291, 292. 296, 297, 302, 306, 307, 322, 412, 414, 418, 419, 421, 422, 423, 426, 434, 438, 441, 442, 445, 446, 447, 456, 457, 501, 518, 519, 551, 566.
Мастика, местика (замазка) 466.
Мастика (смола) 201, 237, 238, 246, 267, 272, 334, 335, 341, 357, 358, 363, 364, 368, 374, 396, 397, 402, 452, 456, 460, 466, 469, 471, 487, 504, 527, 537, 552, 554, 561, 562.
Мед 208, 262, 265, 268, 289, 294, 316,317,322,351,396,412, 439, 454.
Медная зеленая искусственная (см. медянка).
» » натуральная 223, 243, 411.
» синяя 221, 244.
Медные доски, грунтовка 270, 549.
» пластинки, травление (см. травление).
Медный купорос (см. купорос).
Медь как краска 410.
Медянка 137, 181, 214, 221, 223, 224, 236, 237,243, 244, 273, 280, 287, 292, 313, 335, 337, 338, 342, 346, 389, 390, 393, 394, 399, 411, 412, 413, 414, 416, 424, 427, 428, 438, 439, 444, 445, 464, 465, 473, 474, 477, 487, 522, 566.
Медянка как сиккатив (см. сиккативы).
Мел белый 156, 157, 224, 272, 312, 321, 409, 410, 412, 413, 424, 435, 436, 439, 440, 463, 474, 477, 547.
Мел красный 417, 458.
Мел черный 222, 223, 286, 457, 501, 565.

Мел цветной 417, 440.
Меловой грунт 145.
Мергель 458, 501.
Мертвые краски (Couleursmortes, Todtfarben (см. подмалевок).
Меры и вес 540.
Mestica, imprimatura.
Металлы как краска 460.
Миндальное масло 397.
Миндальные косточки, черная из миндальных косточек (см. косточковая черная).
Минеральная зеленая и синяя (см. горная).
Миниатюра 149, 262, 263, 386, 553, 573.
Мирра 384.
Модели глиняные для рисования 193, 195, 196.
Можжевеловая смола (см. сандарак).
Мозаика из дерева 209.
» стеклянная 208, 209.
Молоко 461.
Молоко для пастели 436, 501.
» » промывки картин 308.
» » фрески 242, 248.
Мона Лиза, Джоконда Леонардо 129, 183.
Мореллиевая соль 223.
Мраморная интарсия 209.
Мраморные белила 221, 224, 273, 549.
Мраморный стюк 201, 242,
Мука 463, 483, 496.
Мука для грунтовки 202, 212, 232, 235, 240, 265, 266, 268, 374, 497.
Мука для казеинового клея 461.
Мумия (краска) 222, 235, 366, 432.
Муссини краски 104, 105.
Мыло венецианское 308.
Мыло и мыльная вода 378, 452, 480, 502, 567.
Мышьяк красный 411.

Натура, работа с натуры 148.
Нафта (см. петроль).
Нашатырь 340, 342, 375, 399, 400, 401, 455, 474.
Неаполитанская желтая 181, 205, 213, 214, 221, 223, 235, 242, 243, 244, 272, 273, 551 (см. Джалло-рино).
«Небесная вода» 223.
Небо писать 297, 306, 422.
Немецкая синяя 215, 221.
Немецкие книги по искусству 584.
Nero di ballo 222.
Нидерландская техника, общая характеристика 140 и след.; техника 146 и след.; детали процесса работы и сравнение с итальянскими 154 и след.
Нидерландские источники 278.
Ниэлло 210.
Нововведения, технические эпохи Возрождения 119.
Нож для грунтовки 288.

Обезжиривание масла (см. масло, обезжиривание).
Обработка масла (см. масло, обработка).
Окраска кож (см. кожи, окраска).
» пергамента (см. пергамент, окраска).
Оливковое масло (см. масло оливковое).
Олифа 246.
Олово 390, 391.
Олово, золочение 453, 505.
Олово, наложение 391, 495, 496.
Оловянная фольга 404.
Oltramontani 114, 115, 186, 187, 211, 233.
Оптические законы (цвета и красок Леонардо) 132, 178, 183, 219.
Or couleur 495, 497, 552.
Оранжевая 222, 296.
Ореховое масло 29, 61, 538, 553; Леонардо да Винчи 182; Вазари 200, 202; Боргини 212, 216; Ломаццо 220; Арменини 234, 236, 237, 238; Бизанио 241; Марциано 243, 246, 247; Паломино 264, 270, 271, 272; Пачеко 266, 268; Ван Мандера 280; Майерна 293, 301, 302, 311, 312, 317, 319, 327, 340, 356, 364, 365, 377, 405, 434, 435, 452, 456, 468, 472, 475, 476—479, 480, 489, 492, 504, 506, 509, 523.
Освещение, проблема освещения 160, изменение проблемы освещения 141.
Проблема освещения у нидерландцев 141 и след., 146.
Отбелка масла (см. масло, отбелка).

Отжимка масла (см. масло, отжимка).
Охра 272, 301, 328, 378, 439, 442, 449, 454, 494, 518, 519.
» желтая 175, 205, 221, 223, 244, 279, 280, 287, 291, 295, 297, 302, 305, 306, 307, 408, 411, 412, 414, 416, 418, 419, 420, 422, 423, 427, 436, 437, 440, 445, 448, 457, 458, 492, 495, 518, 551, 566.
» жженая 222, 273, 289, 291, 303, 411, 457, 495, 518, 551, 566.
» итальянская 303.
» красная 205, 214, 223, 415, 416, 442, 457, 458, 518, 549.
» ржавая 437,442,443,445,446,457.
» римская 518.
» темная 222, 273, 411, 412, 419, 457, 518, 566.

Падуанский манускрипт 221, 247 и след.
Палитра 292, 304, 425, 449, 450.
Парижская красная 411.
Паста (Pastils) для приготовления ультрамарина) 215, 396, 397, 401, 402, 406.
Пастельная живопись 223, 241, 503, 553, 567.
Пастельные карандаши 436, 499—503.
Пастозная техника 279 (см. корпусное письмо).
Пейзажи (картина) итальянские 186.
» » фламандские 151, 186.
Пейзажи (писать) 146, 305, 441, 442.
Пемза 288, 289, 290, 332, 358, 435, 494, 550.
Пепел для ультрамарина (см. ультрамариновый пепел)
Пепельная синяя (272, 287, 291, 295, 296, 297, 302, 306, 307, 310, 321, 322, 378, 414, 417, 418, 419, 421, 422, 426, 427, 431, 438, 443, 447, 488, 503, 519, 520, 546.
Пергамент, окраска 333, 350.
Перевод «Мадонны с вишнями» Тициана 124 и след.
Перевод рисунка и картонов 120, 152, 156, 200, 206, 209, 232, 235, 426.
Переливчатые ткани, изображение 447.
Персиковые косточки, черная из персиковых косточек (см. косточковая черная).
Перспектива 173, 178, 193.
Книги по перспективе 581, 586.
Петроль (нафта, горное масло, минеральное масло) 36, 44, 45, 216, 237, 247, 249, 355, 363, 364, 369, 436.
Пиво 380.
Pietra nera 192.
Пиниевое масло 271.
Пиниевая смола 268, 362, 393, 396, 488.
Pinke (см. Schüttgelb).
Платчатые краски (Pezzette 186, 222, 322, 527.
Подмалевок 120, 121, 122, 127, 128, 132—136, 138, 236, 279, 299, 441, 552, 572 (см. abozzo, dootwerwe).
» couleurs mortes 489.
» Todtfarben 288, 426, 436.
Подрамок на клинках 550.
Полимеризованные масла 43, 44.
Понентинская манера (maniera Ponentina) 110, 111.
Porporino 214, 390.
Портняжий гипс 120, 156, 201.
Поташ (зольный щолок) 309, 383, 392, 514.
Потемнение масла (см. масло, потемнение).
Presto, техника fa presto 155.
Прикладная живопись (см. декоративная живопись).
Prima, живопись a la prima 151, 153, 155—160.
Примечания к рукописи де Мейерна 515 и след.
Primuerzel (грунт тонированный) 89, 152.
Припорох (перевод рисунка) 154, 232, 241.
Прозрачная бумага (см. калька).
Промывка картин 307—310, 377, 452, 479, 480.
Протрава (см. золочение масляное).
Пузырчатая зеленая (Blasengrün, verd de Vessie) (см. соковая зелень).
Пурпуром, работа 295, 390, 391, 443.

Putrido, живопись «a putrido» 243, 244, 245.
Пятна, удаление с бумаги 381, 382.

Raggia (см. aqua dir., скипидар).
Развертывание скатанных картин 472, 480.
Разграфление на квадраты 120, 156, 193, 236.
Rhamnus 566.
Ракурсы фигур 196, 228.
Раковины 385.
Рамы, окраска и золочение 450.
«Ремесло искусств» 559, 560.
Реставрационные работы 123, 125, 128, 255, 471, 472, 485, 494 и промывка.
Ретушь фресок 198, 239, 512, 513.
» при масляной живописи 159, 239.
Реформация 147.
Рисунок 120, 148, 149, 150, 152, 156, 191—196, 200, 206, 227, 232, 351, 426, 531, 569.
Розовая вода 321, 387.
Роз, сок 324, 330.
Röselen 569.
Rosette 324, 379, 385, 437, 517.
Розовое дерево 218.
Ртуть 174, 308, 375, 390, 391, 400.
» хлористая 390, 395.
» сублимированная 400.
Рыбий клей (см. клей рыбий).

Самшитовые (Buxus) дощечки 234, 241.
Сангина 214, 222, 272, 273, 339.
Сандарак (можжевеловая смола, лак для письма) 216, 235, 237, 238, 246, 247, 272, 293, 334, 335, 353, 359, 361, 363, 364, 366, 370, 374, 423, 451, 452, 487, 505, 506, 527, 552, 554, 562, 567.
Сахар 289, 560.
Schüttgelb (Schitgeel, Beergelb, 287, 291, 295, 296, 297, 302, 303, 306, 307, 309, 322, 336, 412, 414, 418, 419, 420, 421, 422, 425, 426, 427, 431, 434, 436, 457, 477, 499, 517, 519, 566.
Schüttgrün (Scudegrün) 309, 314, 336, 438, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 473, 478, 501, 502, 503, 514.
Светотень (см. освещение).
Свинцовая желтая (см. массикот).
Свинцовые белила (см. белила свинцовые).
Свинцовый глет (см. сиккативы).
Связующее 9, 121, 139.
Сграффито 205, 220.
Secco, живопись «à secco» 114, 115, 151, 186, 198, 231, 234, 239, 240, 241.
Сепия 565.
Сера 174, 375, 391, 391, 395.
Серебро как краска 177.
Серебряная фольга 404, 428, 499.
Серебряные пластинки 389, 401.
Серебряный глет (см. сиккативы).
Серебряный штифт 331.
Серебряным штифтом рисунок Ван Эйка 149.
Серная кислота 308.
Сернистый мышьяк 136 (см. аурипигмент).
Серный цвет 400.
Серый подмалевок 134—136, 150.
Серым по серому моделировка 132.
Сиена (краска) 137.
Sigillum Salomonis 513.
Сиккативные масла 290, 294, 295, 311, 312, 314, 317, 318, 327, 328, 338, 355, 377, 405, 414, 430, 432, 434, 456, 471, 473, 475, 476, 479, 492, 503, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 537, 548, 553, 579.
Сиккативный лак 452.
Сиккативы:
глет 317, 355, 364, 367, 456, 472, 473, 476, 492, 506, 509,
глет золотой 311, 312, 314, 328, 371, 377, 430, 434, 475, 479, 505.
глет свинцовый 266, 271, 294, 295, 300, 460, 548.
глет серебряный 271, 414, 432, 434.
квасцы минеральные 271.
кости жженые 405, 511.
купорос 267, 271, 314, 318, 364, 416, 419, 420, 421, 503, 505, 548.
медянка 235, 271, 292, 314, 416, 419, 420, 424, 426, 429.
остатки красок 269, 271.
свинцовые белила 473, 537.
смальта 271.
стекло толченое 266, 271, 303, 314, 318, 416.
сурик 266, 271, 317, 416, 430, 472, 508, 509, 511.
умбра 269, 302, 371, 414, 416, 419, 421

Силуэт 142.
Синие краски 519.
Боргини 215; Ломаццо 221; Майерна 411, 519; Шеффера 566.
Синие краски искусственные (см. лазурь искусственная).
Синопия 175, 214.
Синяя горная (минеральная) (см. горная синяя).
Сирийская красная 433.
Скипидар (acqua di raggia) 249, 268, 488, 537, 560.
Слоновая кость, инкрустация 466.
» » черная (см. черная из слоновой кости).
Смальта 215, 221, 223, 236, 237, 248, 271, 272, 273, 280, 290, 295, 297, 302, 305, 306, 307, 314, 414, 417, 419, 421, 422, 426, 428, 431, 433, 434, 435, 438, 441, 443, 488, 519, 520, 551, 566.
Смола 39, 461.
Соковая зелень (Saftgrün, Blasengrün, Verd de Vessie) 222, 273, 322, 412, 493, 525, 566.
Солома обугленная 206.
Соль 308, 339, 401, 469, 477.
Сосновая смола 362, 401.
Сохранность картин 122, 130, 131, 165—170.
Спиковое масло 51, 77, 158, 216, 220, 267, 288, 293, 298, 300, 302, 315, 318, 320, 333, 334, 337, 345, 346, 347, 355, 361, 363, 364, 365, 369, 431, 436, 451, 452, 456, 487, 488, 524, 550, 554, 567.
Спирт (см. винный спирт).
Оседание красочного слоя от масла 28.
Staffiermalerei (см. декоративная живопись).
Стекло, живопись и золочение по стеклу 209, 245, 456, 460, 464.
Стекло, окраска 175, 460, 461 как сиккативы (см. сиккативы).
Стеклянная масса, желтая 214.
Стеклянная мозаика 208, 209.
Стена, живопись на стене 172; Пино 185; Биондо 187; Филарэтэ 175, 176, Вазари 197, 198, 201; Пачеко 264; Паломино 270; Арменини 233, 234.
«Стилисты» 140, 143, 159, 189.
Стирание красок (см. краски, стирание).
Страсбургский манускрипт 63, 66, 82, 104, 560.
Сторакс 317, 318, 505.
Стюкко и мраморный стюк 201, 234, 242.
Сулема (хлористая ртуть) 390.
Сумах 556.
Сурик 174, 205, 214, 223, 224, 243, 265, 273, 280, 287, 292, 296, 302, 303, 306, 412, 414, 418, 421, 423, 424, 426, 434, 435, 437, 439, 444, 446, 447, 448, 454, 477, 517, 518, 551, 566.
Сфумато 129, 183.

Таблички для письма 331, 332.
Тальк 389.
Творог 461.
Текст Вазари 196—208.
» де Майерна 286—514.
Темпера 8, 66, 68, 94, 97, 102, 122, 123, 127, 150, 545, 547, 561, 563; Вазари 198, 199; Боргини 211; Арменини 231—234; Пачеко 260, 261, 302; Паломино 263, 272; Майерна 484.
Темпера по масляной живописи 493.
» эмульсионная (масляная) 68, 69, 74, 79, 81—83, 85—87, 93—102, 106, 108, 110, 121, 187, 243, 244, 245.
» эмульсионные рецепты 98—101.
Tempera d'oglio 187.
Температуры 412.
Темперные картины, оживление 482.
Теория искусства, произведения по теории искусства 581, 582.
Терпентин венецианский, страсбургский 139, 162, 216, 237, 293, 333, 335, 337, 345, 346, 356, 358, 359, 362, 364, 365, 372, 375, 396, 423, 432, 451, 452, 454, 456, 469, 471, 475, 487, 494, 504, 506, 533, 536, 538, 553, 554, 558, 562.
Терпентиновое масло 67, 73, 74, 91, 95, 157, 268, 272, 293, 298, 333, 336, 337, 356, 364, 366, 368, 373, 374, 375, 405, 423, 432, 451, 471, 475, 488, 494, 504, 505, 506, 534, 553, 554, 558, 562.
Terra merita (см. куркума).
Техника живописи 108 и след.
» » Ван Дейка 536, 538.

» » Итальянская 154.
» » Нидерландцев. Общая характеристика 140 и след. техн. детали 146 и след., 154.
» » Рубенса 160—162, 533—536.
» » Тициана 123—127. литература 582, 586, 587.
Тонированные лак, масло 121.
Тонированный грунт, см. грунт тонированный.
Торцевание 159, 160.
Травертин (известь) 197, 206, 209, 243.
Травление (офортов) на меди 339—351.
» грунт (лак) для травления 248, 341, 342, 552.
» крепкая водка для травления 248, 340.
Трагант, гумми, см. гумми-трагант.
Трепел 501.
Трубочная глина 436, 437.
Турбит 427.
Турецкая бумага, 248, 378, 466.
Турнесоль 221, 222, 323, 326, 412, 413, 438, 513, 526, 527, 566.

Уголь древесный 288, 415.
» ивовый 440.
» каменный (см. каменный уголь).
» фиговый 120.
» как краска 222, 223.
Угольная черная (см. черная угольная).
Уксус 214, 339, 340, 367, 369, 377, 385, 386, 392, 395, 399, 400, 406, 412, 413, 497, 498.
Ультрамарин зеленый 175.
» искусственный (синий) 395.
» (настоящий) 175, 215, 221, 223, 273, 287, 291, 393, 407, 414, 431, 433.
» (настоящий) извлечение 395—399, 401, 402, 406, 407, 416, 473, 489, 519, 520, 548, 551, 566.
Умбра 205, 215, 224, 265, 269, 272, 273, 280, 287, 288, 291, 297, 301, 302, 303, 307, 367, 373, 409, 415, 416, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 426, 432, 435, 436, 438, 443, 446, 448, 457, 458, 473, 483, 501, 510, 522, 546, 551, 566.

Фапресто 95.
Fiamenghi, Fiandresi, фламандцы 186, 212, 240, 241 и ponentini (см. oltramontani).
Fiandra, Disciplina di Fiandra (см. Disciplina).
Фиговое молоко 198, 211, 485.
Фиговый уголь 120.
Фиксатив для пастели 500.
«Finire» 120.
Фиолетовая железная 221.
» из железного купороса 215, 221.
» соль 221.
Фландрская красная 411.
Фреска 185, 279, 547, 573, 579.
Фреска, краски для фр. Филарэтэ 175; Ломаццо 222; Паломино 273.
Фреска, техника Филарэтэ 175; Вазари 195, 197, 198, 204, 206, 207; Ломаццо 220; Арменини 239; Марциано 242, 248; Майерн 512.

Холст, основа для живописи 148, 150, 154, 155, 182, 202, 204, 232, 252, 253, 279 (см. грунтовка холста).

Цвет, теория 173, 174, 178, 179.
Цветные грунты (см. грунт тонированный).
Цемент 347, 549.
Цианоголубая 527.
Цинковые белила (см. белила цинковые).
Цинковый купорос (белый) (см. купорос).

Черная, асфальт 213, 235, 280 (см. асфальт).
» из виноградных лоз 213, 410, 438, 454, 516, 567.
» из железного шлака 213.
» из жженой бумаги 213, 235.
» земляная 175, 213, 222, 235, 272, 273, 280, 374.
» из каменного угля 438, 441.
» из колокольной глины 213.
» косточковая (миндальная, персиковая и др.) 213, 222, 235, 244, 314, 410, 433, 441, 443, 516, 566.
» костяная 273, 429, 437, 516, 551, 566.
» ламповая (черная из копоти) 174, 213, 222, 235, 273, 280, 290, 291, 295, 302, 314, 329, 368, 373,

374, 410, 413, 414, 419, 421, 422, 423, 426, 428, 437, 438, 439, 440, 477, 498, 501, 516, 551, 566.
» из оленьего рога 410, 429.
» из слоновой кости 213, 244, 248, 290, 295, 314, 329, 381, 410, 414, 419, 420, 421, 422, 426, 429, 433, 438, 462, 477, 516, 551, 566, 567.
» угольная 152, 174, 213, 235, 266, 273, 410, 413, 443, 512, 516, 549.
» шотландская угольная 457, 498.
Чернила 322, 326, 332, 380, 384, 385, 441, 501.
» для печатания 340, 343, 344.
» красные 323.
Чернильные орешки, алеппские 384.
Черные краски 516; Боргини 213; Ломаццо 222; Арменини 235; Майерна 290, 329, 490, 516; Шеффера 566.
Черный мел 222, 223, 286, 457, 501, 566.
Черным работа 295, 463.
Чеснок для варки масел 267, 271, 367, 406, 423.
» грунтовки 261, 264, 265, 269.
Чесночный сок 388, 493.
Чинабрезе 214.

Шафран 181, 214, 222, 273, 325, 347, 361, 378, 404, 411, 412, 497, 498, 499, 501, 566.
Шеллак (см. гуммилак).
Шильник 566.
«Школа искусств» 559.
Шпаклевка 434.
Штукатурка 201, 202, 209, 264, 549.

Щелок 310, 398, 416.

Эмульгирование, эмульсионная темпера (см. темпера эмульсионная).
Энкаустика 61, 63, 263, 547, 563.
Эскизы 192.
Эфирные (летучие) масла 39, 43, 49, 50, 51, 157, 158, 184, 247, 248, 553.

Яичная темпера Биондо 187; Вазари 198, 199; Арменини 232, 233; Пачеко 261, 262.
Яичная скорлупа 333, 400, 409.
белила из яичной скорлупы (см. белила).
Яичный белок 123, 202, 208, 209, 272, 309, 320, 351, 363, 412, 455, 468, 476, 477, 480, 484, 485, 497, 498, 500, 512, 513, 562.
Яичный желток 198, 199, 211, 233, 243, 308, 412, 467, 469, 470.
Яйцо (белок и желток вместе) 547.
Янтарное масло 365.
Янтарь, амбра 162, 246, 298, 316, 318, 345, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 364, 365, 366, 367, 370, 372, 402, 489, 490, 491, 493, 504, 505, 528, 558.
Японский лак 555, 556.

СОДЕРЖАНИЕ

А. А. Рыбников. Масло как связующий краску материал . . . . .

Э. Бергер. История развития техники масляной живописи

Введение. I. Происхождение масляной живописи 61
II. «Изобретение» масляной живописи братьями Ван Эйк 64
III. Взгляды на технику Ван Эйков 66
IV. Масляная темпера и сообщение Вазари об изобретении Ван Эйков 68
V. Дальнейшие данные о технике Ван Эйков . . 79
VI. Disziplina di Fiandra и техника живописи масляной темперой 85
VII. Современные рецепты масляной темперы . . . 97
VIII. Заключительные замечания 102
IX. История развития техники живописи в Италии 108
X. Технические нововведения эпохи Возрождения 117
XI. Техника нидерландцев XVII в. 140

Часть I

Книги итальянских художников XV—XVI вв.

I. Альберти 169
II. Филарэтэ 173
III. Трактат Леонардо да Винчи 177
IV. Диалог Паоло Пино и трактаты Микель Анджело Биондо и Лудовика Дольче 185
V. Введение Вазари к его «Биографиям знаменитых людей». 18
VI. Рафаэль Боргини 2
VII. Произведения Джованни Паоло Ломаццо . . . 2
VIII. Трактат Джованни Баттиста Арменини 2
IX. Трактат о живописи фра Франческо Бизанио . 24
X. Дальнейшие литературные источники 24

Часть II

Испанские источники

I. Испанские книги по искусству Пачеко и Паломино 259
II. Технические детали в испанских книгах об искусстве 264
III. Указания Паломино 268

Часть III

Источники техники живописи в Нидерландах

Источники по технике живописи нидерландцев . . . 277

Источники XVIII в.

I. Французские и английские источники по технике живописи 543
II. Немецкая литература по технике живописи . . . 563
III. Обзор литературных источников XVII—XVIII вв. 580

Указатель 589

Редактор А. И. Лебедев
Техред М. И. Чуванов

Сдано в набор I/VI—34 г. Подписано к печати 14/I—35 г. Зак. тип. 420. Зак. ИЗОГИЗа 6763. Статформат А-5. 62×94¹/₁₆. Печ. л. 38. Уполн. Главлита Б 1591. Тир. 3000 экз. 16-я типография треста «Полиграфкнига», Трехпрудный пер., 9.

Цена 13 р. 25 к
Переплет 1 р. 75 к.

2011119390